

В. П. СКОБЕЛЁВ

Поэтика рассказа

В. П. Скобелев

ПОЭТИКА
РАССКАЗА

ВОРОНЕЖ
ИЗДАТЕЛЬСТВО ВОРОНЕЖСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1982

Книга представляет собой попытку дать общее понятие о том, что такое художественное слово, в каком направлении может оно изучаться, в чем жанровое своеобразие рассказа как малой формы эпического рода, какие признаки позволяют отграничить рассказ от романа и повести. Изучение произведений Вс. Иванова, Б. Лавренева, А. Толстого и К. Паустовского ставит своей целью показать, как на основе малого эпического жанра выявляется авторская индивидуальность, какое влияние испытывает в данном случае рассказ со стороны других эпических жанров и лирики.

Издание рассчитано на научных работников, студентов-филологов и учителей-словесников.

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Воронежского университета

Научный редактор —
д-р филол. наук проф. А. Б. Ботникова

Рецензенты:

д-р филол. наук проф. П. А. Николаев, д-р филол. наук Н. К. Гей,
канд. филол. наук доц. Т. А. Никонова

ПРЕДИСЛОВИЕ

Каждое художественное произведение несет на себе отпечаток времени его создания. Читая произведение, постигаешь и социальную идеологию тех лет, и связанную с ней мораль, и присущий данной эпохе уровень знаний (в том числе и представление о соотношении духовного и физического в человеке, о его социальных возможностях), и эстетические вкусы более или менее отдаленного (и отдаляющегося) от нас времени. Это позволяет воспринять писателя и созданное им творение как один из памятников общественного сознания — наряду с другими документами эпохи. Не случайно поэтому психологи, социологи, экономисты и историки привлекают в своих научных изысканиях материал художественной литературы.

Но если бы познавательная функция художественной литературы (как и вообще искусства) сводилась только к этому, вряд ли художественная литература занимала бы такое место в жизни людей, вряд ли она могла выжить в тех неблагоприятных условиях, которые время от времени на ее пути возникали и ее развитие сопровождали. Все дело в том, что есть в художественной литературе тот слой содержания, который не может служить ни психологу, ни экономисту, ни исторiku, ни вообще представителю какой-либо специальной отрасли знаний. Между тем именно этот слой, этот слой и является наиболее значимым, как ни существен-

но для нас интересующее специалистов социальное, историческое, морально-политическое содержание художественного произведения, как ни интересно бывает на основании отдаленного от нас во времени художественного произведения узнавать о жизни, о нравах, о социальных отношениях и бытовых привычках людей, живших в те времена, когда произведение создавалось, главное направление наших интересов пролегает все-таки не здесь.

Интриги олимпийских богов, хитроумное и терпеливое мужество Одиссея, отчаянная храбрость Роланда, горе плачущей Ярославны, духовные искания Андрея Болконского, безмерное отчаяние вконец запутавшейся Эммы Бовари — все это интересует читателя постольку, поскольку соотносится со всем читательским опытом, и личным, заимствованным в общении с другими людьми, и взятым из книг. И как ни многообразно читательское восприятие, как ни субъективен читательский опыт, из столкновения и слияния этих восприятий, из разноголосицы субъективных суждений вырабатываются некие единства, а на их основе, в свою очередь, складываются объективные критерии оценки.

Эта оценка является выражением и следствием того, что произведение воздействует на читателей не просто заложенным в него жизненным содержанием, а таким жизненным содержанием, которое, отливаясь в определенную художественную форму, становится художественным содержанием, переходит в новое качество. Именно художественная форма вновь и вновь делает для нас интересным и в высокой степени значимым все то, что мы знаем и сами, во всяком случае без помощи художественной литературы: для того чтобы знать про междоусобные интриги, не обязательно читать «Илиаду»; о мужестве обреченного воина мы можем узнать и помимо «Песни о Роланде»; превратности женской судьбы знакомы нам и без плача Ярославны или фло-

беровского романа. Дело, следовательно, в том, что основной содержательный смысл художественного произведения заключен именно в форме и становится доступным читателю только благодаря форме, независимо от того, сознается это читателем или нет.

Именно художественная форма приобщает нас к произведению искусства как воплощению образного сознания. Говоря об образе в данном контексте, следует исходить из того, что «художественный образ — развившееся, выкристаллизовавшееся в чувственно-вещной и в то же время обобщенной эмоционально-познавательной духовной форме специфическое отношение, «снимающее» многообразие действительности, неповторимость творческой личности, потребности и возможности... «потребителя искусства»...»¹. Возникая как специфическое отношение художника к жизни, образ столько же выражает художника, сколько и помогает раскрытию нас, потребителей произведений искусства, проявлению нашего отношения к жизни².

Но художественная форма не возникает сама по себе, она опирается не выступает в качестве посредника между содержанием произведения и читателем. Она — само содержание. Возникнув из глубин бытия, из полноты жизнеотношения, из определенного пафоса, она вырастает до степени многоплановости и сложности, и чем сложнее, чем неоднозначнее передаваемое ею жизненное содержание, тем она сложнее и неоднозначнее.

Именно поэтому невозможен пересказ художественного произведения — невозможен потому, что он естественным образом разрушает форму: вместо художественного произведения в пересказе сохраняется некий остаток, который свидетельствует о том, что наше воспринимающее и репродуцирующее сознание, с одной стороны, учитывает первоисточник, опирается на него, а с другой — невольно перекраивает его, подстраивая под систему восприятия и репродуцирования. Именно поэто-

му Л. Н. Толстой считал невозможным сформулировать идею «Анны Карениной», ибо для этого, по его словам, пришлось бы написать этот роман чаново³. Пересказывая, мы не столько приближаемся к цели, сколько уходим от нее. Все дело в том, что «...«смысл» поэтического произведения не постигается в прозаическом пересказе, но выражается целостным комплексом структур...»⁴.

Как и всякое структурно целенаправленное образование, художественная форма складывается из различных компонентов большей или меньшей сложности. Художественной формой как системой образующих ее компонентов нам и надлежит заняться.

Цель предлагаемой читательскому вниманию книги — изучение типологических особенностей рассказа как малой формы эпоса, видового (жанрового) явления на фоне эпического повествования как родовой категории. Это и определяет интерес к содержательной художественной сути внутрижанровой структуры, к возможностям, в этой структуре обнаруживающимся.

Этим и определяется двучастное построение работы. В первой части художественная структура рассказа рассматривается в свете общих категорий художественности — таких, как целостность художественного образа, проблема автора, соотношение фабулы и сюжета, воплощающее единство субъектных и внесубъектных форм выражения авторского сознания, пространственно-временные возможности жанра, соотношение рассказа с повестью и романом. Во второй части жанровая структура рассказа погружена в конкретный художественный материал: здесь монографически изучаются рассказы Вс. Иванова, Б. Лавренева, А. Н. Толстого и К. Паустовского. Если в первой части сформулированы общие принципы подхода к анализу художественного текста, то вторая часть представляет собой попытку практического применения этих принципов, естествен-

но, выборочного, в зависимости от подхода к исследуемому произведению и от особенностей этого произведения. Если первый раздел — это некий «свод» принципов, которыми должен руководствоваться исследователь художественного текста, то второй раздел — это использование тех из них, необходимость которых определяется как конкретными задачами, так и своеобразием предмета изучения.

Интерес именно к жанровой специфике произведений названных авторов заставляет сосредоточиться на анализе художественного текста, взятого в его эстетической функции. Это вынуждает отказаться в данном случае от историко-литературного принципа, с тем чтобы сосредоточиться на законах художественной организации рассказа как содержательной целостности.

Выбор произведений, взятых для монографического анализа, определяется двумя обстоятельствами. Во-первых, необходимостью сосредоточиться на произведениях, наиболее типических, показательных, жанрово-характерных, где с достаточной, как представляется автору, наглядностью выражена сгущенность эпического действия, его концентрированность, позволяющая говорить об особой конфликтности, о наличии того «драматического духа», который сближает рассказ с драматическим родом⁵. Напряженность в соотношении характеров и обстоятельств приводит к тому, что даже «счастливый» исход эпического действия в рассматриваемых рассказах предполагает преимущественный художественный интерес к выявленным противоречиям бытия, к нелепкому восхождению действующих лиц, к невозможным утратам, которые этому восхождению сопутствуют.

Во-вторых, необходимо учесть то обстоятельство, что рассказ, как и всякое другое художественное явление, не знает герметически замкнутого существования. В той или иной форме, с той или иной степенью выраженнос-

ти заявляет о себе сложное соотношение внутрижанровых и внежанровых связей. Не претендуя, как уже сказано, на раскрытие этих связей в историко-литературном контексте (что само по себе может составить основу специальных исследований), автор данной книги сосредоточился на различных жанровых разновидностях рассказа, позволяющих с наибольшей наглядностью увидеть не только внутрижанровые, но и внежанровые связи.

В разделе, посвященном Вс. Иванову, внимание сосредоточено на своеобразии ивановского психологизма и его роли в формировании рассказа как жанровой целостности, так сказать, в «чистом» виде. Подчеркивается отказ от традиционного психологического анализа, включающего в себя рационалистическое прослеживание изменений во внутреннем «я» действующих лиц. Сюжетообразующим фактором оказывается не анализ «диалектики души», а смена событийно выраженных состояний, причем описание этой динамики ведется в «деловом тоне», что и выдвигает на передний план внесубъектные, эмоционально приглушенные формы выражения авторского сознания.

В процессе анализа «Сорок первого» Б. Лавренева, «Голубых городов» А. Н. Толстого и «Дождливого рассвета» К. Паустовского внимание сосредоточено на внежанровых связях рассказа как малой формы эпического рода. Если применительно к «Сорок первому» и «Голубым городам» исследуется влияние со стороны романа и повести, то на примере «Дождливого рассвета» изучается влияние лирического рода на эпос и на рассказ как малую его форму. Применительно ко всем анализируемым произведениям обращается внимание на способность внутрижанровой структуры рассказа отстоять себя, обнаруживая свою самостоятельность и активность.

Словом, мы должны рассмотреть «технологические»

возможности, которыми располагает рассказ как малая форма, показав одновременно те его разновидности, которые возникают в результате сторонних влияний. Вместе с тем необходимо помнить, что каждое из анализируемых произведений представляет собой художественную целостность, позволяющую судить о неповторимом идейно-эмоциональном богатстве как этих произведений, так и всего творчества Вс. Иванова, Б. Лавренева, А. Н. Толстого, К. Паустовского.

Глава первая

ОСНОВЫ ПОЭТИКИ

§ 1. Два объема понятия «поэтика».

Содержательность художественной формы.

Целостность художественного произведения —
целостность восприятия

Изучение жанровой структуры рассказа изначально предполагает договоренность об объеме понятия «поэтика». Ведущее свое начало от Аристотеля, оно сейчас приобрело два объема. Первый: поэтика есть «...комплекс художественных средств, при помощи которых писатель создает целостную художественную форму, раскрывающую содержание его творчества»¹. Второй: поэтика «...есть наука о формах, видах, средствах и способах словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных произведений»².

А. В. Опнев, обративший внимание на двоякое понимание и употребление этого термина советскими учеными, в своей монографии, посвященной современному рассказу, пришел к закономерному результату: «Условимся, что поэтика современного русского рассказа — та часть теории литературы, которая изучает своеобразие новеллистических форм и закономерности в их развитии. Это неразрывно связано с исследованием жанровых особенностей рассказа, их исторической обусловленности, движущих сил развития этого жанра, которые и вызывают то или иное изменение в его структуре. Но это неизбежно приводит к использованию термина «по-

этика» и в том смысле, в каком обозначил его Л. И. Тимофеев»³.

Задачи исследования, сформулированные А. В. Огневым, заставляют вести конкретный анализ художественного своеобразия рассказов таким образом, что оба объема понятия «поэтика» будут пересекаться, и такое пересечение представляется неизбежным. С одной стороны, если на конкретном примере изучается «своеобразие новеллистических форм и закономерности в их развитии», их жанровая сущность, движущие силы жанрового движения, мы используем термин в том значении, которое придавали ему В. В. Виноградов и Н. И. Конрад. С другой стороны, если обратимся к данному произведению или к группе произведений того или иного писателя, мы неизбежно должны будем познакомиться с художественной системой какого-то одного писателя, выделить его по отношению к другим — в этом случае мы должны будем постигать «целостную художественную форму» художнической индивидуальности, используя термин «поэтика» в значении, применяемом Л. И. Тимофеевым.

Здесь нет противоречия, поскольку «...наука о формах, видах, средствах и способах словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных произведений» может и должна опираться на отдельные художественные произведения, где видение мира, целостное мироотношение столько же несет в себе общезначимые возможности всечеловеческого узнавания, сколько и неповторимую индивидуальность того, кто эти произведения создал. Важно только, оперируя обоими объемами одного термина в процессе исследования, не забывать о понятийной их разграниченности.

Итак, оба объема одного и того же термина скрещиваются в той точке, где речь идет об изучении художественной формы литературного произведения. Спе-

цифкой художественной литературы на фоне других знаковых систем оказываются особая широта, емкость, неоднозначность жизненного содержания, простирающегося, самообнаруживающегося в форме — в ней и через нее.

Нельзя не согласиться со следующим выводом одного из современных теоретиков: «Форма произведения есть не что иное, как взаимоотношение жизненного материала с формой его выражения, что и дает художественное содержание произведения. Таким образом, форма содержательна, а содержание художественного произведения вне ее не существует, вне формы это просто жизненный материал, к искусству отношения не имеющий. Чтобы понять художественное произведение, необходимо понять взаимоотношение между жизненным материалом и формой его выражения. Художественная форма поэтому есть одновременно и концепция действительности»⁴.

Художественная форма, будучи выражением действительности, пропущенной через идеальный мир художника, обнаруживает и реализует свои возможности через посредство составляющих ее, организующих ее художественных приемов, каждый из которых, по справедливому замечанию Ю. М. Лотмана, представляет собой «...не материальный элемент текста, а отношение»⁵. Изучение системы именно этих отношений в пределах художественного текста как раз и позволяет понять литературное произведение, воспринять его смысл во всей полноте, поскольку «смыслы», заключенные в отдельных приемах, соотносясь и организуясь, восходят к единому смыслу, образуют то содержание, которое столько же является идейным, сколько и художественным. В конечном счете именно оно как раз и образует целостность художественной формы, целостность художественного произведения и — соответственно — целостность художественного восприятия.

Целостность давно рассматривается как одно из существенных проявлений художественности. Так, В. Г. Белинский, откликаясь рецензией на изданный в 1839 г. сборник, делает весьма показательное признание: «...она (пьеса.— В. С.) представляет собой целое *художественное* произведение, — похвала, выше которой у нас нет похвал»⁶.

Целостность — неотъемлемая принадлежность художественного образа и системы образов как в рамках художественного произведения, так и в творчестве одного или нескольких писателей. Она «...выступает как нечто безусловно первичное и по отношению ко всем компонентам и по отношению к осуществившейся в итоге художественной цельности»⁷. Целостность, следовательно, являет собой столько же результат, сколько и процесс. Понятно, что движение осуществляется не от дробности к целостности, а от целостности к целостности.

Соответственно — «отомкнуть эту «целостность» в процессе восприятия можно только «целостностью», не «геометром», а «всем человеком» (К. Маркс) — художественно воспитанным читателем, слушателем, зрителем»⁸. По-иному и не может быть воспринят и истолкован художественный текст как «...предельно упорядоченный смысл» — именно эта предельная упорядоченность и позволяет нам, и читателям-«непрофессионалам», и литературоведам-«специалистам», улавливать «...специфический по своей природе смысл художественного общения людей, особого духовного отношения между «я» и «другими», делающий искусство неустранимым из духовной культуры человечества»⁹.

Связь с «другими» становится особенно прочной, когда речь идет об искусстве слова: «...скульптура, живопись, архитектура, даже музыка не есть необходимое и прямое продолжение нашего существа, между тем как литература вытекает непосредственно из нашей человеческой специфичности, из нашего обладания словом... Литература именно продолжает нас...»¹⁰.

Основное условие при этом, если мы беремся за изучение одного, данного художественного произведения, — это исходить из текста, опираться на него в своих наблюдениях и выводах, не пренебрегая, разумеется, внетекстовыми факторами, которые входят в объем понятия «художественное произведение»: творческая история, место в историко-литературном контексте, восприятие современной писателю критикой, реакция так называемого «массового читателя» и т. д. Нужно твердо помнить, что если твоя задача — изучение поэтики данного произведения, значит, соответственно нужно оставаться в рамках текста, выходя за его пределы лишь для косвенной проверки выводов, для решения попутно возникающих проблем.

Сосредоточиваясь на теоретическом изучении текста, мы, быть может, всего ближе оказываемся к «наивному читательскому восприятию» — к позиции читателя, непредвзятого и вместе с тем развитого, открытого воздействию всей системы художественных приемов, всей художественной формы. Ответить на вопрос о том, что являет собой художественная форма данного произведения, в каком направлении действуют приемы, эту форму организующие, — это значит ответить на вопрос о том, как воздействуют и приемы и форма в целом на читателя, как организуется в процессе восприятия его воля, внимание, как отобилизовывается культура его мысли и чувства.

Разумеется, говоря об объективных основах анализа поэтики того или иного произведения, предполагая совпадение, в конечных основах, и результатах, научных выводов и итогов читательского — «наивного» — восприятия, мы должны учитывать, что результат стремящегося к научной объективности исследования поэтики текста — «...не конечное истолкование, а область истолкований, в пределах которой лежат индивидуальные трактовки. Идеал поэтического анализа — не в нахождении неко-

торого вечного единственно возможного истолкования, а в определении области истинности, сферы возможных интерпретаций данного текста...»¹¹.

Эту «область истинности», эту сферу «возможных интерпретаций» как выражение и восприятие художественной содержательной целостности можно выявить лишь в том случае, если мы попытаемся определить некий органический центр произведения, который можно одновременно рассматривать и как его ядро, его сердцевину, и как некий пункт, откуда, если воспользоваться выражением Н. В. Гоголя, видимо во все концы света.

§ 2. Автор в художественном произведении. Субъектные и внесубъектные формы выражения авторского сознания

Такой центр, такую точку наблюдения задает авторская концепция, объем авторского видения, авторского художественно выраженного мироотношения. Тем самым проблема автора оказывается первоосновой для ответа на вопрос о художественной целостности данного текста, а значит, и художественной целостности произведения. Однако, говоря о художественном тексте как о выражении авторской позиции, необходимо прежде всего договориться о понятии «автор», поскольку термин этот неоднозначный. За пределы нашего внимания нужно вывести биографического автора как «писателя, реально существующего человека»¹². Речь в данном случае идет о человеке, наделенном паспортными данными (возраст, пол, социальное положение, национальность) и обладающем определенным складом личности, который выражает себя в тех или иных навыках социально-бытового общежития. Однако интересный и немаловажный для историка литературы, биографический автор в качестве предмета изучения малосуществен для тех, кто анализирует поэтику отдельных произведе-

ний. Было бы точнее сказать, что нас интересует не автор, а образ автора как выражение художественно значимого взгляда на мир, эстетически значимого идеологического мироотношения. Он-то в первую очередь и существен для поэтики.

Следует ограничивать образ автора от автора биографического. Справедлива мысль о том, что образ автора — это не личность автора, понимаемая как явление, которое принадлежит к биографическому или психологическому ряду. Образ автора может при умелом использовании быть научной конструкцией, непосредственно вырастающей из произведения и выводящей к произведению. При таком понимании «образ автора» «...может означать некий взгляд на действительность, выраженном которого является все произведение»¹³.

Нас интересует автор как художественное явление, которое предстает не только как структурообразующая основа художественного текста, но и как сам текст, поскольку именно он представляет собой авторский взгляд на мир, воплощает в себе авторское мироотношение. Художественный текст тем самым выступает как комплексное и целостное выражение авторского сознания, если учитывать, что оно включает в себя не только логическое знание и рационалистически выстроенное миропонимание, но и всю полноту идеологического (идейно-эмоционального) мироотношения¹⁴.

Вслед за Б. О. Корманом надлежит выделить две формы выражения авторского сознания: субъектную и внесубъектную. Субъектные формы, в свою очередь, разграничиваются в зависимости от того, кому принадлежит оценивающее слово: книжному повествователю, устному рассказчику, герою-рассказчику или тому или иному герою, который выступает лишь в качестве действующего лица. Поскольку мы должны заниматься художественной прозой, существенное значение имеет

не только слово, принадлежащее персонажу, но и слово того, кто об этом персонаже повествует.

Книжный повествователь и книжный же герой-повествователь возникают тогда и постольку, когда и поскольку автор берет курс на создание иллюзии книжно-письменного изложения. Повествователь может быть внешне нейтральным, словесно свою позицию никак не обозначающим («Боги жаждут» А. Франса). Важно обратить внимание на то, что нейтральность эта откровенно внешняя, кажущаяся: повествователь как бы исчезает в момент, когда перестает воплощать в себе самостоятельную смысловую и мировоззренческую позицию. При этом, с одной стороны, «нейтральный» «...повествователь может менять свои позиции, последовательно становясь на точку зрения то одного, то другого персонажа...»¹⁵. С другой стороны, он способен создать иллюзию чистой протокольности «извне» (так называемый «драматический способ»). В обоих случаях у повествователя есть возможность выступать в качестве носителя авторского «всезнания»¹⁶. Все это — следствие стремления к «нейтральности».

Вместе с тем может заявить о себе и противоположная тенденция — когда повествователь как раз стремится воплотить «...в себе самостоятельную смысловую и мировоззренческую позицию...». Тогда он берет курс на то, чтобы выразить словесно свое отношение к происходящему («Сорочинская ярмарка» и «Невский проспект» Н. Гоголя, «Воскресение» Л. Толстого). Определенность субъективно окрашенного мироотношения возрастает в том случае, если повествование ведется от первого лица, становясь персонафицированным повествованием (*Ich-Erzählung*).

О формах *Ich-Erzählung* мы говорим и в том случае, если носителем речи является повествователь, близкий к автору («Антоновские яблоки» Ив. Бунина), или повествователь, выступающий в качестве действующего

лица (герой-повествователь), который может быть наделен биографией, более или менее сложной судьбой, не совпадающей с судьбой биографического автора, но в конечном счете сближающийся с автором как организатором текста или даже сливающийся с ним («Каштановская дочка» А. Пушкина, «Первая любовь», «Ася» И. Тургенева, «Моя жизнь» А. Чехова).

Несовпадение позиции героя-повествователя с авторской может быть явным, даже разительным: достаточно вспомнить «Записки из подполья» Ф. Достоевского. Однако как ни жестоки парадоксы героя-повествователя, как ни отталкивают некоторые его суждения, в какой-то точке начинает обнаруживаться перекличка позиции героя-повествователя с позицией автора, совпадение логики рассуждений обоих, чему в немалой степени способствуют эмоциональная активность, приуготованность речевого стиля того, кому приписан текст «Записок из подполья». Ich-Erzählung тем и характеризуется, что, как бы ни расходились между собой автор и герой, стихия книжно-письменной речи сближает их, позволяет обнаружить «тайную черту», делающую их родственными по отношению друг к другу, а установку на сближение — конструктивным принципом.

Устный рассказчик и устный герой-рассказчик, в отличие от носителей Ich-Erzählung, представляют собой стилизацию не под письменно зафиксированный, а под изустно воплощенный монолог. Разумеется, это никакая не устная речь, а письменная речь, «делающая вид», что она устная и предполагающая некоторые особенности речеведения. Такую речь принято называть литературным сказом: *«...сказ — это двухголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно настроенную аудиторию, непосредственно связанного с*

демократической средой или ориентированного на эту среду»¹⁷.

Устный рассказчик здесь может быть лишен биографических черт («Левша» Н. Лескова, «Нервные люди» М. Зощенко, «Марья-бошевевичка» А. Неверова), но от этого его речь не утрачивает ни устную, ни эмоциональную, ни социально-психологическую характерность, и в этом отношении он смыкается с устным героем-рассказчиком («Баба-Иван» А. Неверова, «Аристократка» М. Зощенко). Их близость и — соответственно — их отграниченность от различных форм *Ich-Erzählung* определяется тем, что если, как уже говорилось, в *Ich-Erzählung* автор и носитель речи проявляют тенденцию к сближению, вплоть до полной идентификации, то в сказе, напротив, такое сближение и уж тем более идентификация невозможны (иначе сказ перестанет существовать, слившись с *Ich-Erzählung*). Даже в том случае, когда перед нами однонаправленный сказ, т. е. когда позиции автора и рассказчика совпадают (как это имеет место, например, в уже упомянутой «Марье-бошевевичке»), между автором и рассказчиком остается непреодолеваемый рубеж, некий зазор, где и образуется силовое поле, придающее энергию и художественную целостность сказу.

Разумеется, соотнося «нейтральный» (внешне нейтральный), персонифицированный письменный (*Ich-Erzählung*) и сказовый типы повествования, мы должны учитывать, что они могут совмещаться в пределах не только творчества одного писателя, но и одного произведения. Но мы на этом сосредоточиваться не будем¹⁸. Нам важно другое: определить разные варианты, типы выражения авторского отношения в формах повествования, когда находящиеся в том или ином отношении к автору субъекты речи выступают как носители именно повествовательной речи, независимо от того, предстает она как книжно-письменная или устная.

Речь героя, выступающего только в качестве действующего лица (но не в качестве субъекта эпического описания), тоже может принадлежать к субъектным формам выражения авторского сознания. Монолог Тараса Бульбы о товариществе, монолог Павла Власова на суде — все это проявления идеологической активности. Автор словно бы оказывается за спиной своего героя, делает его своим двойником, своим полномочным представителем, передоверяя ему свои заветные мысли, чувства, настроения.

Но приведенные примеры (монологи Тараса Бульбы, Павла Власова) представляют собой наиболее явные случаи прямого выражения авторской оценки. Так бывает далеко не всегда. И герой, и герой-повествователь в ряде случаев несут в себе косвенную авторскую оценку (таков в некоторые моменты повествования главный герой «Записок из подполья», таков герой-повествователь «Рукописи, найденной под кроватью» Ал. Н. Толстого). Нечего и говорить о том, насколько усиливается роль косвенной авторской оценки в сказе, тем более двунаправленном, сатирически окрашенном (достаточно назвать уже упомянутую зощенковскую «Аристократку») ¹⁹. Можно, таким образом, утверждать, что субъектные формы выражения авторского сознания знают две формы оценки — прямую и косвенную.

Что же касается внесубъектных форм выражения авторского сознания, то они все носят косвенный характер и в силу этого, будучи более трудными для восприятия, требуют более пристального читательского внимания. Основной груз наблюдений и выводов автор перекладывает на читателя. Позиция автора здесь — в логике событий, в том, как складываются человеческие судьбы, к каким итогам приходят персонажи, как формируются их отношения и к каким результатам эти взаимоотношения приводят. Дело, следовательно, в сцеплении обстоятельств, в том ощущении, в том восприя-

тии, в том понимании хода жизни, какое есть у автора. Это понимание (прежде всего понимание!), это ощущение хода жизни проявляются в соотношении персонажей и обстоятельств их жизни, в привычных связях между персонажами и обстоятельствами, нарушающими, ломающими или по крайней мере перестраивающими эти связи. Действующие лица (или одно действующее лицо), обнаруживая себя в тех или иных обстоятельствах, вступают в определенные отношения с другими персонажами (если они есть) и с обстоятельствами в целом. На стыке этих отношений как раз и возникает событие. Эпический род (а он-то нас и интересует, поскольку мы должны заниматься рассказом как малой формой эпического рода) выступает как «...интерпретация человека через его деятельность посредством событий»²⁰.

§ 3. Споры о фабуле и сюжете

Внесубъектные формы выражения авторского сознания предстают именно как определенная связь событий в произведении, как целостность системообразующих отношений в нем. Эта связь и вырастающая на ее основе целостность системообразующих отношений воплощаются в двух основных плоскостях: с одной стороны, фабула — «...статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики произведения», с другой — сюжет: «...те же связи и отношения в словесной динамике»²¹.

Надо заметить, что в определении понятий «фабула» и «сюжет» существует значительный разнобой. Есть теоретики, для которых художественно значимая связь событий в произведении представляет собой однородное — монистическое — образование. Л. И. Тимофеев считает, что использование понятия «фабула» «...не помогает нашему анализу, а лишь усложняет его», что целесообразно говорить лишь о сюжете и композиции,

которая выступает как средство также и сюжетной организации: «...когда художник раскрывает изображаемых им людей при помощи совершаемых ими поступков, вызываемых жизненными обстоятельствами, мы имеем дело с так называемым сюжетом, как одной из форм композиции». Закономерно, что под композицией автор понимает «сложную организацию художественного произведения, его построение...»²². Сюжет при таком понимании не охватывает собой всего произведения: «...в ряде случаев общее содержание произведения не укладывается только в сюжет, не может быть раскрыто только в системе событий; отсюда — наряду с сюжетом — мы будем иметь в произведении элементы внесюжетные; композиция произведения будет в таком случае шире сюжета...»²³.

С Л. И. Тимофеевым перекликаются некоторые зарубежные авторы, которые, однако, вместо термина «сюжет» используют в том же значении термин «фабула». Фабула понимается ими как порядок жизненных событий, который представлен в произведении эпическом или драматическом, а также в художественном фильме. Этот порядок складывается на основе жизненно достоверных персонажей. Каждое из событий, создающих фабулу произведения, оказывается в выявленных связях с другими событиями, а также и с высшей целостностью, которая носит всеохватывающий характер. Схема отношений между элементами фабулы включает связи трех типов: а) последовательность во времени, б) причинно-следственные связи, в) связи телеологические (целенаправленные) — причем разные типы фабулы создают различную иерархию этих связей. В развернутых фабульных структурах (например в романе или в эпосе) наряду с событиями, которые введены в движение мотивов, имеется много эпизодов, характеризующих фон действия (общество, обитатели, история и т. д.), — на этом фоне возникают каки

22

то происшествия, а рядом с событиями, развертывающимися в непосредственно изображаемое время, — имеют место события, представляющие дофабульное прошлое героев, либо их послефабульное будущее. Соответственно фабульное время, по мнению этих ученых, может развертываться в хронологическом порядке, может и не соблюдать хронологию событий; в эпосе фабульное время зависимо от времени повествования и всегда ему предшествует.

Но еще И.-В. Гете и Ф. Шиллер обнаружили стремление рассматривать фабулу на двух уровнях — на низшем и на высшем. Так, обдумывая план драмы о Навсикае, полюбившей Одиссея, бурей выброшенного на остров, Гете думал о «простой фабуле»; которой предстояло получить художественное выражение благодаря «богатству субординированных мотивов», «особому тону»²⁴. Ф. Шиллер — соответственно — выдвигает понятие «поэтическая фабула» («poetischen Fabel») в письме к И.-В. Гете от 4 апреля 1797 г.: «...я вижу всю *cardo rei* (суть) искусства в том, чтобы изобрести поэтическую фабулу»²⁵. Возникает, следовательно, логически строгое разграничение «простой» и «сложной» фабул как двух уровней в организации художественного произведения.

Русские писатели второй половины прошлого столетия тоже разграничивали два пласта, два аспекта в составе действия произведений художественной литературы. Так, Н. А. Добролюбов писал: «...известно, что сюжет не главное в литературных произведениях; нужно знать, как он развит...»²⁶. Как видим, сюжет в понимании критика — это нечто схематическое, первоначальное по отношению к чему-то более высшему, представляющему собой развитие первоначальной схемы.

А. Н. Островский, напротив, первоначально, первооснову произведения называл фабулой, которая для него — «краткий рассказ о каком-нибудь происшествии, случае, рассказ, лишенный красок»²⁷. «Лишенный кра-

сок» предполагает, что на этом образовании может быть надстроено нечто, обеспеченное «красками». А. П. Чехов в письме к брату от 11 апреля 1889 г. тоже дает разграничение по двум уровням, причем первоначальный, более простой, называет фабулой, а вторичный, более сложный, — сюжетом: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать»²⁸.

Такое разграничение фабулы и сюжета получило разработку в советском литературоведении 20-х гг. Так, Б. В. Томашевский предложил следующие определения фабулы и сюжета: «Совокупность событий в их взаимной внутренней связи и назовем *фабулой*»²⁹. «Взаимная внутренняя связь» истолковывается исследователем как логическая или временная (хронологическая) последовательность, как некий первоэлемент художественного текста — в отличие от сюжета как более сложного — вторичного — образования: «...недостаточно изобрести занимательную цепь событий, ограничив их началом и концом. Нужно *распределить* эти события, нужно их построить в некоторый порядок, изложить их, сделать из фабульного материала литературную комбинацию. Художественно построенное распределение событий в произведении именуется *сюжетом* произведения»³⁰. В качестве «художественно построенного распределения событий» сюжет тем самым может представлять собой отклонение от логической и хронологической последовательности.

Г. Н. Пospelов еще в предвоенные годы, признавая те же два аспекта, предлагал перестановку наименований: «Необходимо различать фабулу и сюжет. Сюжет — это связь и последовательность *самых действий и событий*, изображаемых в произведении. Фабула — это связь и последовательность *повествования о них*. Сюжет — это то, о чем повествуется, фабула — это то, как повествуется»³¹.

Ученики и последователи Г. Н. Пospelова сейчас

склоняются к тому, чтобы поддержать позицию, занятую в свое время Л. И. Тимофеевым, который, как мы помним, выделяет сюжет и композицию сюжета. Так, В. Е. Хализев предлагает отказаться от термина «фабула», но сохранить термин «сюжет», который, как можно видеть, вмещал бы в себя признаки «простой фабулы» (И.-В. Гете) и «фабулы», как ее понимали А. Н. Островский, А. П. Чехов, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов: «...ход событий, складывающийся обычно из поступков героев, т. е. пространственно-временная динамика изображенного, обозначается термином сюжет... Сюжет выражает идейно-тематическую концепцию произведения: в ходе событий воплощается художественная мысль писателя»³². Рассматривая сюжет как «цепь событий» и солидаризируясь тем самым с А. Н. Веселовским («Поэтика сюжетов»), В. Е. Хализев вместе с тем считает целесообразным «разграничение, с одной стороны, хода самих изображаемых событий и, с другой — последовательности их изображения...»³³. Поэтому «последовательность подачи событий и их подробностей в тексте произведения (то, что Шкловский называл сюжетом) мы будем в дальнейшем называть композицией сюжета, его компонентов и деталей»³⁴. Соответственно за термином «сюжет» сохраняется «...его первоначальное значение, восходящее к XIX веку»³⁵.

Аналогичную по сути позицию занимают и некоторые другие теоретики. Так, В. Кайзер вычленяет фабулу в том смысле, в каком В. Е. Хализев выделяет сюжет: «Если попытаться передать ход действия с наимозможной краткостью, передать его чистую схему, то здесь будет содержаться именно то, что литературоведение обозначает как ФАБУЛУ произведения. <...> Обработка фабулы принадлежит к числу технических вопросов, которые нужно решать каждому автору. При попытке изложить фабулу дальше открывается, что все индивидуальное и вся пространственная и временная ха-

рактеристика малозначительны для схемы действия»³⁶. Опираясь на истолкование фабулы Горацием и его комментаторами, В. Кайзер говорит о ней как об «объединяющей и членящей схеме действия»³⁷.

Как видим, позиции Л. И. Тимофеева, В. Кайзера и В. Е. Хализева совпадают, с тем, однако, отличием, что В. Е. Хализев обращает внимание на пространственно-временные показатели уже на уровне «хода изображаемых событий». Полное совпадение возникает, когда названные авторы переходят к истолкованию «последовательности их изображения». Разница не в сути, а в терминологии: то, что Л. И. Тимофеев и В. Е. Хализев обозначают как «композицию сюжета» (по В. Кайзеру, «фабулы»), у В. Кайзера выступает как «композиция», «построение» (der Aufbau): «...в литературе, которая сама же и создает свои предметы, свой собственный мир, возникает и композиция, и порядок вещей, их взаимная связь, их иерархия, вся речевая структура, стремящаяся с самого начала к завершенности...»³⁸. Эта завершенность выступает как результат активности писателя, его созидающей воли: не случайно она «...в несравненно более сильной степени вырастает из индивидуального творчества»³⁹.

Рассмотренные здесь концепции объединяются в том, что признают необходимым разграничивать два плана в организации действия. С одной стороны, «ход самих изображаемых событий» (В. Е. Хализев), «статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики» (Ю. Н. Тынянов); с другой — «последовательность их изображения» (В. Е. Хализев), «те же связи и отношения в словесной динамике» (Ю. Н. Тынянов). Эти два плана выступают как два уровня одной и той же художественной систематизации. Один уровень обозначает начало движения, второй — завершение его.

Конечно, эти уровни, как мы уже видели, можно

обозначать по-разному: «простая фабула» (И.-В. Гете) — «поэтическая фабула» (Ф. Шиллер), «сюжет» — «композиция сюжета» (Л. И. Тимофеев, В. Е. Хализев), «фабула» — «композиция» (В. Кайзер). Представляется более удобным остановиться на терминах «фабула» и «сюжет» в том понимании, какого придерживались А. П. Чехов, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов. Удобство заключается в том, что использование терминов «фабула» и «сюжет» позволяет с недвусмысленной ясностью словесно разграничивать оба уровня внутри художественного текста как разные типы организации. Итак, вслед за Б. В. Томашевским будем считать фабулой «совокупность событий в их взаимной внутренней связи...», а сюжетом — «художественно построенное распределение событий в произведении...», тем самым разграничивая «ход самих изображаемых событий» и «последовательность их изображения», если воспользоваться определением В. Е. Хализева.

§ 4. Фабула и сюжет — единство субъектных и внесубъектных форм выражения авторского сознания

Фабула — это первый этап раскрытия авторского сознания для читателя. Независимо от того, вычленим мы для себя логически фабулу в процессе восприятия художественного произведения или нет, она составляет самую доступную эмпирическому опыту реальность: ведь «совокупность событий в их взаимной внутренней связи» как раз и предполагает, что читатель соотнесет эту совокупность со своим представлением о временных (хронологических) и причинно-следственных связях в жизни, как она сумела отложиться в его личном опыте. На этом и основаны распространенные суждения типа: «Так в жизни бывает» или: «Так в жизни не бывает».

В этом смысле фабула обращена прежде всего к читательскому опыту. Именно благодаря читательскому житейскому опыту и житейскому опыту писателя фабула выступает как непосредственный аналог действительности. Прямая и в силу этого легкая соотносимость фабулы с действительностью как раз и позволяет автору создать ощущение непосредственности и свободы именно на уровне фабульной структуры: «...из свободного описания фактов возникает фабула...»⁴⁰.

Однако «свободное описание» («как в жизни») вовсе не означает, что фабула представляет собой результат прямого перенесения фактов эмпирической действительности в искусство. В связи с этим нуждается в уточнении мысль Л. С. Выготского о том, что следует вычленять «материал» и «форму», выступающие как соотношение фабулы и сюжета: «Под материалом... следует разумеать все то, что поэт взял как готовое — житейские отношения, истории, случаи, бытовую обстановку, характеры, все то, что существовало... если это толково и связано пересказать своими словами. Расположение этого материала по законам художественного построения следует называть в точном смысле этого слова формой этого произведения»⁴¹.

Все дело в том, что перед нами не «свободное описание», а нечто такое, к чему уже приложена авторская созидательная воля. Поэтому фабулу вряд ли можно рассматривать только как материал. Она достаточно активна именно постольку, поскольку несет в себе не только «свободное («как в жизни») описание фактов», но и определенную концепцию писателя, выраженную во внесубъектных формах авторского сознания. История соблазненной девицы Розалин, рассказанная Л. Н. Толстому А. Ф. Кони, столько же принадлежит жизни, сколько и творческому сознанию писателя: из этого зерна выросло, как известно, «Воскресение».

Фабула, разумеется, несравненно ближе, чем сю-

жет, к реальной жизни, к житейскому опыту читателя. Но уже она не только содержание, но и форма: «Фабула — это содержание и одновременно структура. То же самое представляет собой троп»⁴². Поэтому, непосредственно примыкая к жизни, фабула в рамках текста способна «...к относительно самостоятельной жизни и движению»⁴³. Эта «относительно самостоятельная жизнь» фабулы определяется тем, что авторское сознание уже на уровне фабулы проявляет свою активность по отношению к действительности как к материалу искусства. Именно поэтому фабула выступает в ряду остальных проявлений образного сознания, от тропа до литературного характера, который, по определению С. Г. Бочарова, и «...результат художественного познания, и его инструмент»⁴⁴. Фабула, следовательно, — один из структурообразующих элементов литературно-художественного произведения. Она лишь в той мере выражает заключенные в эмпирической действительности отношения, в какой эти отношения выражает произведение.

Таким образом, уже система фабульных событий и отношений концептуально значима. Выбор, который делает герой (или герои), решения, которые он (или они) принимает, последствия этих решений, результаты, ближние и дальние, новые обстоятельства, в итоге сложившиеся, — все это задано фабулой, все это (хотя бы и в самой общей форме) выражает авторскую концепцию, авторское жизнеотношение. Поэтому мотивы и события, принадлежащие именно фабуле, художественно значимы. Следовательно, «фабулу можно рассматривать как начальный этап в движении авторской мысли от замысла к воплощению и как категорию, выявляющую связь произведения с действительностью и характер осмысления в нем этой связи»⁴⁵.

Однако, как ни значима фабула, текст собою она не покрывает и покрыть не может. Даже в народной сказ-

же, как известно, предельно экономной на подробности и слова, дает о себе знать целая система элементов явно внефабульного характера: таковы зачины («В некотором царстве, в некотором государстве...»), концовки («И я там был...»), промежуточные описательные формулы («Долго ли, коротко...»; «Скоро сказка сказывается, не скоро дело делается»; «Ни в сказке сказать, ни пером описать»). Все они выступают на фоне фабулы и представляют по отношению к ней известное приращение, новообразование, которое представляет собой следующий виток по отношению к фабуле, т. е. помогают создавать сюжет как «художественно построенное распределение событий в произведении...» (по Б. В. Томашевскому).

Фабула диалектически отрицает действительность как эмпирическую данность. Сюжет, в свою очередь, диалектически отрицает фабулу, которая выступает в качестве художественного освоения эмпирической реальности и как первый этап преодоления этой реальности. Сюжет — диалектическое отрицание фабулы, поскольку «это интрига, пропущенная через «точку зрения», «фокус повествования»: «Если «фабула» абстрагируется от «сырого материала» (опыт автора, круг его чтения), то «сюжет» абстрагируется от «фабулы», резче выявляя повествовательную позицию»⁴⁶. Создавая произведение, писатель и изображает внешнюю действительность, и одновременно творит внутреннюю. Важно обратить внимание на то, что внутренняя действительность как нечто более сложное противостоит внешней действительности, уже переведенной из плана жизни в план художественного сознания, и противостояние это реализуется в противостоянии фабулы и сюжета.

Как уже сказано, это противостояние диалектично. Сюжет может обходиться без фабулы (таковы многие лирические стихотворения, лирические миниатюры в

прозе, некоторые эпические произведения). Однако если фабула существует, хотя бы и в самом элементарном облике, она дает толчок сюжету, который проявляет, разворачивает, воплощает то, что фабула содержит в свернутом виде. Процесс разворачивания, проявления, воплощения как раз и образует сюжет. Образую сюжет, этот процесс заставляет включать в его состав не одни только события, художественно перестроенные в соответствии с авторской волей. Система событий на уровне сюжета, разумеется, чрезвычайно значима. Однако к событиям, художественно организованным, сюжет не сводится, и в этом отношении определение Б. В. Томашевского необходимо уточнить.

Следует напомнить, что это уточнение предложил еще в 20-е гг. Ю. Н. Тынянов в статье «О сюжете и фабуле в кино» (1926): «Под фабулой обычно понимают фабульную *схему*. Правильнее считать фабулой — не схему, а всю фабульную наметку вещи. Сюжет же — это общая динамика вещи, которая складывается из *взаимодействия* между движением фабулы и движением — нарастанием и спадами стиливых масс. Фабула может быть просто загадана, а не дана; по разворачивающемуся сюжету зритель может о ней только догадываться — и эта загадка будет еще большим сюжетным двигателем, чем та фабула, которая воочию разворачивается перед зрителем»⁴⁷. Существенно здесь не только то, что сюжет поднят над фабулой и противопоставлен ей («фабула и сюжет эксцентричны по отношению друг к другу»), но и то, что в объем сюжета входят и события в том смысле, в каком их понимал Б. В. Томашевский, и другие компоненты, которые Ю. Н. Тынянов обозначил понятием «стилевые массы».

Введение в сферу сюжета «стилевых масс» чрезвычайно перспективно. Прежде всего оно позволяет считать достоянием сюжета все описания, монологи, диалоги и полилоги, принадлежащие персонажам и собы-

тиями не являющиеся. Во-вторых, в состав «стилевых масс» входит весь речевой слой, принадлежащий субъекту повествовательной речи, будь то книжный повествователь, герой-повествователь, рассказчик или герой-рассказчик. Тем самым сюжет учитывает «...движение мысли автора-творца как на уровне героев, так и на уровне зафиксированного в произведении авторского сознания, вне героинного опосредования»⁴⁸.

Если согласиться с концепцией сюжета, выдвинутой Ю. Н. Тыняновым, который учитывал как интересы персонажей, так и интересы носителя повествующей речи, то следует признать, что сюжет выступает как «...последовательность действий в произведении, художественно организованная через пространственно-временные отношения и организующая систему образов»⁴⁹. «Действия» не всегда создают «событие», но обязательно участвуют в образовании сюжета. Важно и другое: сюжет вбирает в себя не только внесубъектные формы выражения авторского сознания, воплощенные в системе событий, но и субъектные формы, воплощенные в системе действий душевных, речевых и т. д. Тем самым есть основания считать, что «...произведение представляет собою единство множества сюжетов разного уровня, и в принципе нет ни одной единицы текста, которая не входила бы в один из сюжетов. Иными словами, нет внесюжетных единиц: о них можно говорить лишь применительно к данному сюжету, но не к произведению в целом. То, что является внесюжетным элементом для данного сюжета, обязательно выступает как элемент другого сюжета»⁵⁰.

В систему сюжета, следовательно, вводятся не только события, не только герои и их отношения, но и способ повествования и о событиях, и о героях, и об их отношениях. Целостная полнота сюжета становится заметной прежде всего на фоне целостной неполноты фабулы. Если мы сопоставим фабулу и сюжет в пушкин-

ском «Выстреле», то окажется, что полнота сюжета в этом произведении обнаруживается прежде всего благодаря выявлению нескольких сюжетов.

Фабула всем известна и проста: Сильвио, будучи офицером, ссорится со своим сослуживцем — великосветским красавцем; они стреляются, граф промахивается, Сильвио оставляет выстрел за собой, потому что его жажда мщения удовлетворения не получает: молодой граф, еще не связанный семьей, бесстрашно подставляет себя под пулю. Сильвио решает дождаться, когда граф обзаведется семьей, и, получив известие о том, что граф женится, едет к нему, чтобы продолжить поединок. Молодая графиня появляется в комнате, где происходит дуэль, графу, естественно, не удается на этот раз сохранить спокойствие — он взволнован, встревожен. Этого-то Сильвио и добивается. Он уезжает, чтобы примкнуть к движению этеристов, и погибает в одном из сражений.

Такова фабула. Она, как видим, открывает нам историю мести — логику самоутверждения человека знатного и несчастливой по отношению к знатному и уг. Уинному. Счастливчик-граф, сам того не желая, теснит и угнетает менее знатного и совсем уж не богатого сослуживца. Гордый и самолюбивый Сильвио не склонен к забвению обид. Отсюда его мстительность, выступающая как «одна, но пламенная страсть», отсюда и финал: гибель в бою на чужбине.

Между тем сюжет строится на иных основах. Фабула словно бы просвечивает сквозь него. Перестановки во времени, нарушение хронологической последовательности как раз и создают двойное видение: читатель, идя по ступеням сюжета, шаг за шагом реконструирует фабулу. Без этой двойной работы чтение «Выстрела» утрачивает смысл. Эта двойная работа необходима потому, что хронологическую и причинно-следственную систему фабулы приходится узнавать по частям: первую часть истории отношений Сильвио и графа мы узнаем

от Сильвио, вторую — от графа. Каждый излагает свою версию некоему слушателю — «подполковнику И. Л. П.», который, в свою очередь, сообщает историю в целом Ивану Петровичу Белкину. Налицо, таким образом, многосубъектная организация повествования.

На авансцену выдвигаются субъекты речи, герои-повествователи: Сильвио, граф и «подполковник И. Л. П.», от которого Белкин и услышал занимательную историю. Важными оказываются сразу три обстоятельства: что сообщается, как сообщается и кем сообщается. Читатель знакомится с внутренним миром трех главных действующих лиц. Таким образом, на глазах читателя самовыражаются и складываются характеры центральных персонажей. Их, как видим, формирует сюжет, в первую очередь он — это уж во всяком случае.

Но дело не только в этом. В сюжете приобретают объемность не только герои, но и их жизнь, не только характеры, но и обстоятельства. В процессе комплексного воссоздания характеров и обстоятельств «подполковник И. Л. П.» получает дополнительное идейное и эмоционально-психологическое наполнение. Перед нами не только «подполковник И. Л. П.», но и Иван Петрович Белкин. В какой-то момент грань между подполковником и Белкиным стирается. Описания того, как проводили время в усадьбе Белкин и подполковник, разительно совпадают: тут и бедность, и скука, и отсутствие книг, и ключница, рассказывающая сказки, не говоря уж о том, что у обоих есть страсть к женскому полу и одновременно поистине девическая стыдливость⁵¹.

Но это уже «богатая неопределенность» Белкина, по выражению С. Г. Бочарова⁵². Белкинская «богатая неопределенность», в свою очередь, открывает читателю доступ к следующей инстанции — к тому повествователю, который уже близок непосредственно к автору. Как видим, те «стилевые массы», которые Ю. Н. Тынянов

считал неперменным достоянием сюжета, здесь реализуются в системе субъектов повествовательной речи, включая сюда и сказовые элементы⁵³. Следовательно, можно утверждать, что сюжет в «Выстреле» (и не только в «Выстреле»), во-первых, оказывается шире и содержательнее фабулы и, во-вторых, выступает всеобъемлющим по отношению к тексту образованием. Он в таком случае должен быть равнопротяжен тексту.

Однако эта равнопротяженность может выразиться только в композиции и через ее посредство. Солидаризируясь с И. А. Виноградовым и Л. И. Тимофеевым, В. В. Кожин в качестве первоэлементов композиции выделяет «...элементы динамического повествования, статического описания или характеристики, диалога персонажей, монолога и так называемого внутреннего монолога, письмо персонажа, авторскую (в смысле: принадлежащую носителю повествовательной речи.— В. С.) ремарку, лирическое отступление и т. п.»⁵⁴. Необходимо учесть, что композицией наделен и текст в целом (как воплощение сюжета), и отдельные его компоненты: есть все основания говорить отдельно о композиции фабулы, композиции того или иного характера, о композиции статических описаний — всего того, что создает те или иные системы в пределах сюжета.

Поскольку фабула, характеры, описания в совокупности образуют не один сюжет, а целый их ряд, то «...совокупность отношений между сюжетами есть композиция»⁵⁵. Если фабула и сюжет — это стадии, круги художественного познания как некоего восхождения, то композиция — это структурно целенаправленная организация процесса познания. Взятые сами по себе и даже будучи развернуты, фабула и сюжет все-таки остаются схемами, хотя бы и разветвленными, тщательно разработанными. Наполниться жизнью, превратиться из «вещи в себе» в вещь для читателя, обрести художественно-практическую реализацию они могут только в оп-

ределенной композиции. Композиция обречена на несамостоятельное бытие — в том смысле, что она постоянно кого-то «обслуживает»: героев, описания, фабулу, сюжет. Она рождается в процессе целостного возникновения и движения самовыявляющейся формы. Ее содержательность зависит от тех, кого она «обслуживает». Поэтому, говоря о сюжете, как он находит выражение в тексте, есть смысл говорить о сюжетно-композиционном единстве⁵⁶.

Сюжетно-композиционное единство, включая в себя как субъектные, так и внесубъектные формы выражения авторского сознания, оказывается наиболее эффективным средством для того, чтобы обнаружить авторское мироотношение именно как художественную целостность. Художественная целостность как раз и позволяет говорить об особой позиции автора, прибегающего к разным приемам, которые в своей совокупности определяют смысловую структуру произведения, его идейно-эстетическое содержание. Особую роль приобретает сюжетно-композиционное единство как средство выявления авторской позиции в тех случаях, когда в художественном тексте сталкиваются и переплетаются разные точки зрения, субъектно выраженные.

Важно учесть, что авторское мироотношение может включать в себя не только оценку, но и анализ, отношения между которыми способны приобретать диалектически неоднозначный характер. С одной стороны, как уже замечено, «выяснить логику оценочного отношения автора к героям — значит показать основные принципы оценки, как она выражена внутри произведения...»; с другой стороны, есть еще и анализ: он «...может спорить с оценкой, особенно предшествующей ему, исходной, заданной с самого начала»⁵⁷.

Но нельзя забывать, что и оценка, и анализ, которые предлагает автор в сюжетно-композиционной организации текста, обращены к аудитории (к читателю). В

связи с этим нельзя не вспомнить весьма существенное для нас суждение С. М. Эйзенштейна, процитированное В. В. Виноградовым: «Композиция... и есть построение, которое в первую очередь служит тому, чтобы воплотить отношение автора к содержанию и одновременно заставить зрителя так же к этому содержанию относиться...»⁵⁸.

Читателю в процессе восприятия текста надлежит пройти те стадии, которые успевает пройти авторское сознание. Этот процесс, как известно, по-своему творческий: он предполагает активизацию читательского внимания, его культурного, социального, морально- и эмоционально-психологического опыта. Сюжетно-композиционная организация, реализуясь в движении «стилевых масс» и будучи в конечном счете системой отношений действующих лиц и обстоятельств, которые зависят как от воли индивидуумов, так и от внеличностных факторов, выступает не просто как целостность, но как внутренне подвижная, динамическая целостность.

Именно динамический характер сюжетно-композиционной организации как художественной целостности и активизирует читателя, позволяет ему реализовать свои возможности творческого восприятия. Читательскому (и зрительскому) восприятию способствует идущее с давних времён членение сюжетного действия на четыре этапа: завязка, развитие действия, кульминация, развязка. На повернутость этих компонентов в сторону именно тех, кто воспринимает, указывал В. Б. Шкловский, когда, рассматривая сюжет, говорил о нем как о системе узнаваний и задержек в узнавании, которые позволяют вводить ложные узнавания, сначала до известной степени сбивающие читателя с толку, с тем чтобы потом планомерно вернуть его на правильную дорогу.

Проанализировав фрагмент из лесажевского романа «Хромой бес», В. Б. Шкловский обращает внимание на то, что «...мы здесь имеем сперва ложные узнавания,

потом раскрытие настоящего положения, т. е. формула осуществлена»⁵⁹. «Формула осуществлена» может быть лишь в том случае, если все только что перечисленные четыре компонента узнавания будут воплощены: «Если мы не имеем развязки, то не получаем и ощущения сюжета»⁶⁰. «Ощущение сюжета» — это, по сути дела, и есть восприятие читателем становящейся и завершающейся перед его мысленным взором художественной целостности.

При всей внешней элементарности членения на завязку, развитие действия, кульминацию и развязку, при всем том, что вычленение этих компонентов далеко не всегда позволяет понять своеобразие сюжетно-композиционной организации текста, эти компоненты обязательно следует учитывать в процессе анализа. Без них не обойтись прежде всего потому, что они облегчают первые подступы к тексту, позволяя для начала обозначить границы, хотя бы внешние, действия — начало и конец, а равно и этапы внутри него. Однако указанные компоненты свое участие в сюжетно-композиционной организации текста отнюдь не ограничивают реализацией во внешнем действии. Возникая на уровне фабулы, они переходят в слои сюжета. Поскольку мы договорились о том, что в рамках сюжетно-композиционной организации текста есть ряд сюжетов, следует признать, что в каждом из этих сюжетов имеются в той или иной степени выраженные завязка, развитие действия, кульминация и развязка.

Эти компоненты, пронизывая собой сюжеты, действуя, таким образом, в разных плоскостях, далеко не всегда могут быть сведены к единой завязке, к однонаправленному и цельному (не целостному, а цельному!) развитию действия, к единой кульминации и к общей развязке. Чем крупнее по объему произведение, чем больше в нем персонажей, чем сложнее их отношения, чем более разветвленным оказывается движение

«стилевых масс» — движение «сюжетов повествователя (повествователей)», «сюжета автора», тем меньше возможностей и — соответственно — тем меньше нужды в том, чтобы непременно искать единую завязку, кульминацию и развязку. Важно, чтобы возникало «конечное ощущение сюжета» как результат «познания действительности».

§ 5. Жанр как видовое по отношению к литературному роду образование. Его структурообразующие принципы

Как известно, «познание действительности» в художественной литературе вариативно. Оно вариативно в том смысле, что каждый род словесного искусства, выходя ко всему бытию сразу, имеет свой подход, свой аспект, именно этим родом разрабатываемый⁶¹. Замечено, что «...источник разницы поэтических родов лежит еще где-то вне произведения», что «...он скрыт в реальной жизни и в общем сознании человека»: «Та область, та сфера мировых отношений, тот «участок» бытия и психики, который по преимуществу занимает, интересует, увлекает поэта, на котором он останавливает свой *выбор* для изображения, — вот что, оказывается, лежит в основе различения родов»⁶².

Выбор предполагает отбор, а он, в свою очередь, выводит к проблеме комбинирования отобранного, т. е. к сюжетно-композиционной организации. В ней-то прежде всего и реализуются родовые признаки, но вместе с тем и видовые, «...генетически связанные со своим родовым принципом и, следовательно, со своим родом поэзии»⁶³. Видовые признаки принято называть жанровыми, а различные виды словесного искусства внутри того или иного рода — жанрами. Следует согласиться: «В том случае, когда рассматривается способ формирования, организации произведения как эстетического целого, характеризуется его жанр»⁶⁴. Организация произ-

ведения, как мы уже видели, выступает как сюжетно-композиционная.

Стремясь вывести определение жанра, мы наталкиваемся по крайней мере на две трудности. Первая из них — подвижность жанра, его историческая изменчивость⁶⁵. Вторая трудность — вычленение собственно жанровых (видовых) признаков по отношению к родовым. Показательно в этом отношении следующее. Н. Л. Лейдерман, много и плодотворно занимающийся проблемой жанра, дает такое его определение, которое столько же характеризует вид, сколько и род словесного искусства: «Жанр — это исторически сложившийся тип устойчивой структуры произведения, организующей все его компоненты в систему, порождающую целостный образ — модель мира (мирообраз), который выражает определенную эстетическую концепцию действительности»⁶⁶.

Генетическая связь рода и вида, разумеется, затрудняет выработку собственно жанровой (видовой) характеристики. Не удивительно, что автор только что процитированного определения сразу же вводит целую систему конкретизаций и уточнений. Прежде всего он выделяет те элементы текста, которые выполняют «...функцию организаторскую, жанрообразующую». Именно они и позволяют выстроить «теоретическую модель жанра», в которой «...просматриваются два уровня: уровень жанровой доминанты и уровень носителей жанра»: «*Жанровой доминантой* назовем те внутренние факторы произведения, под влиянием которых происходят взаимкоординация и стабилизация конструктивных структурных компонентов формы в относительно устойчивой художественной системе (ведь всякое произведение как жанровое целое и есть такая система). А типы конструктивных компонентов формы назовем *носителями жанра*»⁶⁷.

«Внутренние факторы», определяющие «жанровую

доминанту», предстают как синтезирующее единство двух начал. С одной стороны, это господствующий в произведении тип художественного мышления, который зависит от родовой принадлежности данного произведения (лирический, драматический, эпический). С другой стороны, это «жанровое содержание» (Г. Н. Поспелов), т. е. такое жизненно значимое содержание, к «...эстетическому освоению которого данный жанр наиболее расположен...»⁶⁸.

На этой художественно-содержательной основе, питаясь глубинными истоками художественного мышления, как раз и вырастают, проявляют свою созидательную активность, реализуют свои возможности носители жанра. Они выступают как элементы, «...которые преимущественно несут структурную, жанрообразующую функцию»⁶⁹.

Таким образом, жанровая доминанта зависит прежде всего от подхода писателя к жизненному материалу, от выбора тех или иных участков эмпирической действительности. Если, допустим, в качестве предмета художественного изображения выступает субъективный мир, если внимание носителя поэтической речи оказывается направленным на самого себя, естественно, вступают в свои права законы лирического рода⁷⁰. Однако своеобразие действия жанровой доминанты в том и состоит, что ее влияние обнаруживается как на уровне рода, так и на уровне вида. Жанровая доминанта не ограничивается отбором, скажем, того, что доступно лирическому роду. В пределах художественных возможностей лирики происходит второй этап отбора — устанавливаются границы жанрового содержания, скажем, элегии.

Структурно реализуясь в носителях жанра, жанровая доминанта мобилизует и автора, и его аудиторию (читателя). Не зря М. М. Бахтин определял жанр как «память искусства»⁷¹. Автор и его аудитория должны

быть с разных сторон причастны к этой «памяти», нести ее в своем сознании, в своей культуре. Только при таких условиях могут плодотворно обнаружить себя носители жанра. Каковы же они?

1. Прежде всего это субъектная организация. Тут имеется в виду предоставление слова определенному носителю речи. Так, в элегии в центре оказывается субъект речи, исполненный грустной приподнятости. В драме автор может передать свои задушевные мысли тому или иному герою (вспомним финальный монолог Мелузова в «Талантах и поклонниках» А. Н. Островского), может этого не сделать, выразив овою позицию прежде всего во внесубъектных формах («Иванов» А. Чехова). Не менее важно и то, какая позиция наблюдения у автора и — соответственно — что может вслед за автором наблюдать читатель (или зритель, если речь идет о театральной пьесе, о кинофильме, телефильме или телеспектакле). Совершенно очевидно, что, допустим, позиции наблюдения в трагедии и комедии принципиально различны, как совершенно различны возможности видения в прозе в зависимости от того, ведет ли изложение «нейтральный» повествователь, близкий к автору, или герой-рассказчик.

2. Пространственно-временная организация, — по М. М. Бахтину, «хронотон» (не как время и пространство, а как «времяпространство»). Здесь следует обратить внимание прежде всего на то, что по сравнению с эмпирически ощущаемым и воспринимаемым временем и пространством художественные время и пространство и более плотны, и — как следствие этого — более активны. Повышенная активность времени и пространства наиболее заметна в драме. Здесь нет спокойного движения жизни — она предстает в момент, когда мирное существование кончилось и персонажи сошлись на малое время и на узкой площадке для решительного и нелегкого столкновения, независимо от того, носит

это столкновение для нас непосредственно выраженный серьезный (трагедия, драма) или забавный, шуточный (комедия) характер. Ловкий и беззастенчивый Фигаро активно действует в комедии Бомарше лишь тогда, когда активность графа Альмавивы начинает серьезно мешать благополучию Фигаро; А. Н. Островского не интересует вся личная жизнь Катерины — драматург начинает заниматься своей героиней лишь в тот момент, когда она влюбляется в Бориса.

Драма в данном случае наиболее удобный, наиболее наглядный пример. Повышенную активность проявляет хронотоп и в других родах и жанрах. М. М. Бахтин об этом говорит следующее: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, вытягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп.

Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время»⁷².

3. Структура речевого стиля, его организация в зависимости от особенностей отобранного писателем жизненного материала, от позиции наблюдения, от субъектной организации, от сюжетно значимых ситуаций. Говоря о структуре речевого стиля, следует иметь в виду весь стиль как речевой комплекс текста и одновременно обращать внимание на те компоненты его, которые активно входят в состав сюжета и конструктивно

обнаруживаются при создании сюжетно-композиционной организации текста. Речевой стиль, например, комедии (не речевая манера отдельных персонажей, а именно речевой стиль текста) ориентирован на реализацию конфликтов именно комического порядка со всеми вытекающими отсюда последствиями: тут и ясно видимые пределы, которые ставятся в организации действия страданиям героя и состраданию читателя (герой, даже отрицательный, не должен страдать настолько, чтобы мы ему сострадали,—это будет снижать комическое одушевление); тут и стремление воплощать сентиментальный пафос главным образом опосредованно (свобода непосредственного самовыражения сентиментального пафоса может привести к тому, что комедия утратит свои жанрообразующие признаки). Единство эмоционального тона складывается как результат сохранения структуры речевого стиля в качестве одного из носителей жанра.

4. Структура читательского восприятия, определяемая культурным опытом читателя, его установкой на определенные «сигналы», которые он ожидает получить от данного текста. Эта предварительная установка играет существенную роль не только по отношению к читателю, но и по отношению к автору. Автор, создавая произведение, не может не учитывать читателя, его опыт, его интересы. Со своей стороны читатель подходит к тексту с определенным ожиданием. Как бы мало он ни был подготовлен, в качестве *tabula rasa* он выступить неспособен, поскольку хоть какие-то сведения об этом жанре он неизбежно имеет и потому знает, как к нему относиться. Допустим, школьнику нужно прочитать элегию, причем ни одной элегии он до сих пор не читал. Но не забудем, что он мог читать другие произведения лирического рода, что он наверняка слышал грустные песни по радио, по телевидению, с грампластинок или с магнитофонных лент. Поэтому, читая «Когда

для смертного умолкнет шумный день», он с той или иной степенью успешности настраивается на соответствующую «волну»: принимает во внимание специфику внутреннего мира субъекта лирического повествования, отбор определенных обстоятельств и их организацию в пространственно-временном континууме, единство эмоционального тона.

Итак, мы рассмотрели носители жанра как структурообразующее проявление определенного подхода к действительности, отбора материала из нее, превращение этого материала в художественно значимое «жанровое содержание».

§ 6. Рассказ по отношению к роману и повести

Нас, разумеется, интересует не жанр вообще, а прозаические жанры, и в первую очередь рассказ как малая форма, которую нужно отграничить от соседних форм, от замкнутых в себе, относительно обособленных эпических миров романа и повести. Выявление рассказа как малой формы эпического рода следует начать с прочерчивания рубежа между малой и большой формой (романом). Это едва ли не самая простая часть работы. Еще в 20-е гг. было верно сказано: «Логическое расстояние здесь уже настолько велико, что оно дает нам основание говорить как бы о двух пределах художественной прозы, о двух *предельных жанрах*»⁷³. Перед нами, следовательно, два типа организации повествования: «Отношение между ними есть отношение *экстенсивного к интенсивному*, распространяющегося к сосредоточивающемуся»⁷⁴.

Это соотношение выступает как соотношение центростремительного (роман) и центробежного (рассказ). В первом случае движение осуществляется от некоего центра, с исходной позиции, вовне. Во втором случае движение с исходной позиции направляется вовнутрь, к

какому-то одному центру, содержащему в себе и кульминацию и итог: действие, таким образом, сводит и характеры и обстоятельства в одну точку, связывает их в один узел⁷⁵.

Между тем для романа такое построение необязательно. Он может строиться на нескольких органических центрах эпического действия — это может быть, скажем, параллельная история нескольких семей, как, например, в «Анне Карениной». Это может быть и концентрация эпического действия вокруг одного героя («Преступление и наказание», «Глазами клоуна»). Однако проявление такой тенденции в сюжетно-композиционной организации романного действия на рельсы центростремительности его все равно не переводит. Ориентированный на какого-то одного героя, фабульно насыщенный роман все равно стремится к расширению, к свободному распространению во времени и в пространстве (особенно во времени: напомним уже цитированное высказывание М. М. Бахтина о том, что для жанровой структуры важен не хронотоп вообще, а временные пласты, временные отношения в нем).

Романное единство обнаруживается и здесь через распространение действия вширь, через его, следовательно, экстенсификацию. Обратимся к роману Г. Белля «Глазами клоуна». Ганс Шнирр, вернувшись из гастрольной поездки, идет в ванную, разговаривает по телефону, принимает у себя дома отца и т. д. Все это занимает неполный день, несколько часов. Однако действие все время стремится к расширению. Это прежде всего воспоминания героя о конце войны, о послевоенных буднях Западной Германии. Ганс Шнирр вроде бы и остается в центре действия, но самое-то действие стремится к расширению, причем не только во времени, но и в пространстве, поскольку и в жизни героя много поездок, и те, с кем он встречается, с кем так или иначе связана его судьба, имеют свой континуум. В ре-

зультате получает преобладание принцип расширения, экстенсификации.

Другой пример. Роман «Братья Карамазовы» отличается, как известно, повышенной фабульной активностью, повышенной уплотненностью во времени и в пространстве (несколько дней жизни одной семьи в маленьком городке). И на фоне этих нескольких дней открываются распространяющиеся вширь судьбы и членов карамазовской семьи, и тех, с кем они встречаются, с кем они оказываются завязанными в фабульные и сюжетные узлы. И здесь, в условиях чрезвычайной концентрированности конфликтов и действия, дает о себе знать внешнее разъединение героев как необходимое условие романного действия, как связующее, промежуточное и вместе с тем конструктивно значимое звено. Романная целостность, следовательно, создается благодаря эпически зафиксированному распространению действия, благодаря «свободе» сюжетно-композиционной организации.

Повесть как жанр занимает срединное положение между романом и рассказом. Ее пример, пожалуй, наиболее наглядно подтверждает цитированную выше типичную мысль о том, что «жанр смещается». Повесть и в самом деле, если так можно выразиться, раскачивается между романом и рассказом, сдвигаясь в сторону то интенсивного, то экстенсивного построения. Между тем и здесь сохраняются устойчивые признаки жанровой структуры, выявляющиеся как результат диалектического противоречия между подвижностью и устойчивостью.

Если роман, даже объединяя действие вокруг одного героя, стремится к свободному распространению, к тому, чтобы достигнуть единства через разъединение, то повесть таких опосредований не знает. Повести присуще стремление к тому, чтобы вывести всех героев на одну пространственную плоскость и чтобы для них для

всех время предстало в циклически завершенном виде. Путь героя и героев в повести не может быть извилистым, а ситуации психологически запутанными: только что отмеченные особенности временной и пространственной организации изначально предопределяют стремление эпического действия к относительно быстрому и наглядному в своей фабульной ясности завершению.

Герои повести непременно оказываются вместе — в общей для всех пространственной плоскости. Всех их объединяет какое-то одно общее дело: например, соперничество из-за женщины («Первая любовь» И. Тургенева), борьба со стихийным бедствием, захватывающая в свои пределы большую группу людей («Разлив» А. Фадеева) или даже целый народ («Ташкент — город хлебный» А. Неверова).

И если повесть показывает резкое размежевание персонажей по социально-классовому, сословному или национальному признаку, принцип выведения действующих лиц на одну пространственную или временную плоскость и здесь не утрачивает своей силы. Так, в повести А. Малышкина «Падение Даира» и «множества» и «последние» объединяются в решительном поединке — в борьбе за укрепление на перешейке. Аналогичным образом белогвардейцы и партизаны сходятся на полотне железной дороги в повести Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69». В повести А. Серафимовича «Железный поток» и мятежные казаки, и войска грузинских сепаратистов, и германские военные корабли, и грозные явления природы фактически выстраиваются в один ряд, чтобы воспрепятствовать многодневному, шаг за шагом проследживаемому движению таманцев. Победа таманцев выступает как результат сведения усилий всех персонажей, и коллективных, и индивидуальных, к одному, общему для всех интересу, который реализуется в одном всеохватывающем деле. В этом смысле «Железный поток» — типичная повесть: общее для всех персонажей

дело здесь предстает как строго организованная в одну линию система событий, действий, ситуаций.

С одной стороны, герои и действие получают известную «свободу», но эта «свобода» не может достигнуть романного уровня, поскольку экстенсификации эпического действия изначально положен предел и расположением персонажей в одной плоскости как в циклически организованном времени, так и в единой пространственной плоскости, и сведением их к одному общему для всех интересу, реализующемуся в одном всеохватывающем деле или в единой системе мероприятий.

Общий для всех героев интерес, общее для всех дело или ряд дел, этим интересом объединенных,— все это не может не приводить к известной концентрированности действия. Повесть, следовательно, несет в себе тяготение к интенсификации действия, т. е. к такой его организации, которая характерна для рассказа как для малой формы эпического рода. Избирая в качестве основы некую ситуацию или цепь ситуаций, объединяющих вокруг себя персонажей, фабулу и действие в целом, она неизбежно перекликается с рассказом именно на почве центростремительности, хотя и не сливается с ним.

Интересно, что, рецензируя «Учебную книгу словесности для русского юношества», Н. В. Гоголь обратил внимание именно на этот центростремительный элемент повести, когда писал о «случае» как ее основе: «...случай почему-нибудь замечательный в отношении психологическом, иногда даже вовсе без желания сказать нравоучение, но только остановить внимание мыслящего или наблюдателя»⁷⁶.

Рассказ как малая форма эпического рода именно и основывается на «случае», понимаемом как некая часть, по которой восстанавливается целое, делается

вывод об этом целом. В нем, таким образом, преобладает метонимический принцип построения⁷⁷.

Эту метонимичность рассказа остро ощущал М. Горький, когда писал Леониду Андрееву о том, что рассказ воплощает «...взгляды, мнения, радость, горе, любовь и ненависть некоей части мира, ибо человек часть мира, а может — весь мир»⁷⁸. Перед нами диалектически емкая формула: человек и «часть мира» и одновременно «может — весь мир»; часть выступает и как целое, поскольку по ней мы судим об этом целом⁷⁹.

В наши дни справедливо обращалось внимание на то, что «рассказ обособливает частный случай из жизни, отдельную ситуацию и придает им высокий смысл»⁸⁰. Как видим, понятие «частного случая», «отдельной ситуации», получающих «высокий смысл», непосредственно перекликается с гоголевским пониманием «случая», который, будучи «почему-нибудь замечательным в отношении психологическом», оказывается организующим элементом повести (напомним, что во времена Н. В. Гоголя повесть и рассказ еще не разграничивались). Важно, что «случай» приобретает повышенную весомость, особую значимость. Должно возникать, следовательно, некое приращение смысла к «случаю» — к факту как таковому, расширение его горизонтов.

«Событие», «случай», «факт», «ситуация» приобретают активность художественного воздействия, поскольку держатся на читательском ощущении полноты, завершенности, исчерпанности воспроизводимого бытия, которое в данный момент, в данной ситуации выступает как аналог жизни в целом, как метонимия ее. Это и позволяет в каком-то одном явлении, случае, ситуации открывать те просторы бытия, с восприятием которых и связано авторское обобщение, независимо от того, выдвигается здесь на передний план объективный мир или субъективное «я», принадлежащие носителю повествовательной речи.

Итак, «ситуация», «факт», «случай», выводящий на «весь мир», — содержательная основа рассказа, его исходная позиция и одновременно результат. Однако, как мы уже видели, широко понимаемый «случай» может вызвать к жизни не только рассказ, но и повесть. Где же граница, отделяющая рассказ от повести? Для того чтобы ответить на этот вопрос, надлежит сосредоточиться на изучении жанровой структуры рассказа.

§ 7. Определение жанровых особенностей рассказа

Прежде чем мы приступим к рассмотрению жанровых особенностей интересующего нас явления, необходимо договориться о терминах и о содержании, которое в эти термины вкладывается. Существует мнение, что следует теоретически разграничивать рассказ и новеллу как некие самостоятельные и потому взаимообособленные сущности. Так, например, Г. Н. Поспелов разделял между собой «новеллу» и «нравоописательный рассказ». Согласно такому разграничению, новелла должна изображать «...необычайное бытовое происшествие, приключение, возбуждающее интерес читателя». В отличие от новеллы «нравоописательный рассказ — это короткое повествование о типических бытовых отношениях и состоянии общественных нравов. Рассказ рисует в коротких сценах повседневную жизнь. В новелле писатель хочет показать необычное в жизни героев, в рассказе он интересуется именно обычным, тем, что возможно и бывает изо дня в день. <...> ...Новелла — это повествование о необычайном происшествии в жизни героев. Рассказ — это маленькая картинка общественных нравов. Для новеллы характерна острая интрига, внезапная развязка, быстрое развитие действия. Для

рассказа — описательные сцены, медлительность действия, статичность героев»⁸¹. В качестве новеллы Г. Н. Пospelов называет пушкинскую «Барышню-крестьянку», в качестве нравоописательного рассказа — тургеневское «Свидание».

Если для Г. Н. Пospelова новелла и рассказ — разные жанры, то для Э. А. Шубина это — жанровые разновидности. Обращаясь, как и Г. Н. Пospelов, к опыту русской литературы XIX в., он приходит к выводу, что «самозначимая острая сюжетная коллизия перестает быть обязательной принадлежностью малого прозаического жанра»⁸². Рассказ и новелла выступают в понимании исследователя как разновидности малой формы эпического рода: «...при всех возможных разграничениях рассказа и новеллы следует прежде всего учитывать, что производятся они в рамках одного жанра»⁸³.

В самом деле, рассматривая малую форму эпического рода в историко-литературном аспекте, следует признать, что к середине XIX в. произошли серьезные сдвиги. С одной стороны, «индивидуальная инициатива и ее победа — привычное содержание новеллы»⁸⁴. С другой стороны, оказывалось, что это всего лишь одна из содержательных возможностей малой формы, что границы ее содержательных возможностей могут значительно расширяться в сторону непосредственного воспроизведения связи между человеческими судьбами и социальными отношениями. Новелла стала искать «новость» в сценении будничных фактов, в непосредственно зафиксированных социально-бытовых обстоятельствах. Появляется то, что Г. Н. Пospelов, как мы помним, предложил считать «нравоописательным рассказом».

Художественная практика XX в. привела к тому, что интерес к «индивидуальной инициативе и ее победе» стал совмещаться с интересом к непосредственному воспроизведению этой инициативы в будничной социаль-

ной обстановке. Достаточно сослаться на «Донские рассказы» М. Шолохова, где активность героя, трагическая «новость», выступающая как результат его активности, вместе с тем предстает и как достоверное воплощение социальных отношений в бытовом облике — в духе русского «физиологического очерка» прошлого века. В отличие от предшествующих столетий, «новость» в малой форме эпического рода стала проступать сквозь будничное течение жизни, выявляться в оболочке этой будничности. Это обстоятельство историко-литературного порядка нельзя не учитывать при попытках теоретически определить типологические особенности малой формы эпического рода⁸⁵.

Учитывая многовековую судьбу малой формы эпического рода, следует признать, что нет типологически значимых жанрообразующих показателей, позволяющих разграничить новеллу и рассказ по отношению друг к другу. А если это так, то следует согласиться с мнением, что в эпическом роде существует «...малая форма — *новелла* (в русской терминологии — «рассказ»)...»⁸⁶. Аналогичной точки зрения придерживается и Л. И. Тимофеев⁸⁷. Б. В. Томашевский, считая «новеллу» и «рассказ» понятиями взаимозаменяемыми, предлагал классифицировать произведения малой формы в зависимости от степени развития фабулы.

Важно, однако, обратить внимание на то, что рассказы с развитой и с неразвитой фабулой сближаются между собой в том, что опираются на повышенную активность «факта». Эта новеллистическая активность особенно наглядна в анекдоте, который рассматривался как «...некоторое сюжетное целое, еще, так сказать, недоработанное до новеллы»⁸⁸. Было бы, по-видимому, точнее говорить об анекдоте как о стяженном варианте малой формы, реферативном воплощении ее возможностей, связанных с одномотивным движением фабулы. Эта реферативность обусловлена тем, что в анекдоте

эпическое действие разгона не знает: экспозиция стремительно выводит к кульминации, а та, в свою очередь, наступает на пятки развязке. Но в организационных основах анекдот остается жанровой разновидностью малой формы. Поэтому прав был Ал. Н. Толстой, когда рассматривал анекдот «...как предельный по лаконизму рассказ о столкновении фактов»⁸⁹.

Рассказ поэтому может строиться на каком-то одном случае и исчерпываться в одномоментной ситуации его раскрытия. Таковы, например, мопассановский «Отшельник», чеховская «Дочь Альбиона», горьковское «Рождение человека», бабелевская «Соль». Но такой принцип построения — при всей его значимости — все-таки факультативен. Новеллистически обязательным является другой принцип: герой (или герои) должен подвергнуться испытанию. Это испытание непосредственно выводит героев не обязательно к одному фабульному, но обязательно к одному сюжетному центру (одномотивное развитие фабулы такое положение допускает). Испытание, о котором здесь идет речь, может быть, как уже сказано, одномоментным, но может и неоднократно повторяться, натгетая напряжение именно благодаря этой повторяемости. Дважды встречающиеся на поединке противники (пушкинский «Выстрел»), несколько попыток чеховского Червякова извиниться перед генералом («Смерть чиновника»), Дмитрий Ионыч Старцев, несколько раз показанный по отношению к семье Туркиных («Ионыч»), — все это проявления установки на жестокое и стремительное испытание, независимо от того, заострена фабула, как, скажем, в «Выстреле», или она откровенно ослаблена, как в «Ионыче».

Рассказ может включить в свой состав не одну фабульную систему, а несколько, как это имеет место в буинском «Ночном разговоре», но суть от этого не меняется. Собираясь ко сну, мужики излагают друг дру-

гу истории из собственной жизни. Эти истории слушает гимназист-старшеклассник, начитавшийся писателей-народников. Каждый из рассказчиков убил человека, каждая из историй — это проверка всех без исключения персонажей по отношению к убийству и к убийцам — именно здесь новеллистический «нерв» рассказа, центростремительная сила его организации.

Рассказ может быть фактически лишен фабулы — достаточно вспомнить «Антоновские яблоки» Ив. Бунина. Но и это не отменяет момента испытания. Оно проявляется в резком контрасте, в конфликте между «вчера» и «сегодня» патриархальной деревни. Демаркационная линия конфликта столько же разрезает сознание повествователя, сколько и воссоздаваемую им действительность. «Фактом» здесь оказывается картина разорения прежнего тысячелетнего существования, поражающая воображение повествователя. Возникает стремительный переход от «вчера» к «сегодня». Он реализуется как перепад в настроениях носителя повествовательной речи.

Без перепада, без резкого изменения событийной, психологической, повествовательно-интонационной ситуации малая форма существовать не может, независимо от того, совершается резкое преобразование, перемена первоначального положения в результате испытания только в сюжете или одновременно в сюжете и фабуле. Именно потому, что в основе малой формы лежит испытание, стремительная проверка, новелла «...ищет «острых» черт, эпизодов, резко и до некоторой степени крайне проявляющих противоречивое содержание действительности»⁹⁰. Повышенная активность «проверки» героя или героев связана с той собранностью эпического действия, с той его событийной концентрированностью и тотальностью эмоциональной атмосферы, которых нет в повести и уж тем более в романе (именно здесь следует видеть принципиальное отличие рас-

сказа как малой формы эпического рода от повести, являющейся средней формой).

Отсюда идет и эпическая явленность персонажа, возникающая как результат одного испытания, безразлично — осуществляется оно посредством единичного эпизода или нескольких. Отсюда и стремительное раскрытие его внутреннего «я», независимо от того, выступает он только как действующее лицо или только как повествователь или как герой-повествователь. Центростремительно организованное испытание оказывается, следовательно, формой проявления противоречий бытия, концентрированным воплощением этих противоречий⁹¹. Резкость контрастов, концентрированность связаны с малым объемом. Здесь взаимозависимость, взаимообусловленность. На объем как на один из признаков, один из показателей жанра указывал еще Ю. Н. Тынянов⁹². Но *«второстепенные результативные признаки»* (Ю. Н. Тынянов) весьма существенны в том отношении, что выводят к содержательным первоосновам, к авторской позиции и к ее художественной реализации. По справедливому замечанию Б. В. Томашевского, вопрос об объеме — это вопрос о том, как автор должен распорядиться и распоряжается имеющимся у него фабульным материалом⁹³. На связь малого объема как с идейно-содержательной, так и с художественно-содержательной стороной рассказа указывал И. А. Виноградов, когда писал, что «количественный признак не определяет новеллы, но он вводит нас в ее существо (если мы все время будем помнить о своеобразии самого социального содержания новеллы)», что «количество, размер выступают здесь как наиболее очевидное выражение качественных особенностей»⁹⁴.

Речевой стиль, будучи одним из структурообразующих компонентов рассказа, тоже выступает как одно из проявлений этих «качественных особенностей». Художественная целостность рассказа, реализуясь в непо-

средственно и последовательно выраженной центростремительной сюжетно-композиционной организации, не может не подчинить центростремительному началу все составные части, в том числе и речевой стиль как один из элементов сюжетно-композиционного единства. Единство эмоционального тона не знает той многоплановости, которая ведома, скажем, роману. В рассказе это единство реализуется в строгой одноплановости повествовательной речи. Эта одноплановость видна прежде всего в установке на известное единообразие, в приписанности одному субъекту восприятия, выражающейся в одном аспекте видения. Это и позволяет понять, почему «рассказчик более явно и прямо (сравнительно с романом. — В. С.) определяет свое отношение, свои симпатии и антипатии... его субъективность, выраженная в лирических, юмористических красках, его ирония обозначаются резче, чем у романиста»⁹⁵.

Итак, «качественные особенности», о которых у нас шла речь применительно к рассказу, можно свести к следующим: а) повышенная весомость «факта» как выражение метонимичности, ориентированность на «всю» действительность; б) испытание героя посредством той или иной ситуации или с помощью нескольких более или менее однородных ситуаций, составляющих в совокупности единый испытательный момент; в) заострение и концентрация противоречий; г) малый объем текста; д) известная одноплановость речевого стиля, приписанность одному субъекту восприятия и, значит, единый аспект эпического видения. Но все эти особенности явления являются производными — они зависят от организации художественного времени.

Следует обратить внимание на весьма интересное высказывание Джека Лондона: «...нужно ограничить рассказ предельно тесными хронологическими рамками — днем, если можно, часом, а если, как это иногда бывает в лучших рассказах, приходится охватывать

большой период времени — месяцы, то просто наметьте бегло, между прочим, сообщите о прошедшем времени и ведите рассказ только о решающих моментах»⁹⁶. Идет ли речь о нескольких минутах («Толстый и тонкий» А. Чехова), о минутах и часах («Кошка под дождем» Э. Хемингуэя), о нескольких месяцах («У нас в Мичигане» Э. Хемингуэя) или о долгих годах жизни («Ионыч» А. Чехова), внимание сосредоточивается на тех моментах, которые испытывают этих персонажей и, испытывая, освещают ярким светом обстоятельств их жизни и действительность в целом⁹⁷.

А. Г. Богданова предложила называть время эпизодов, воспроизводимых с эпической наглядностью, переживаемым временем, временем непосредственного действия; время, уместяющееся в пропусках и лишенное эпической наглядности, — фоновым временем⁹⁸. Фоновое время в рассказе ограничений не знает, между тем как переживаемое время «...во всех случаях без исключения исчисляется минутами или часами, не выходя за эти временные границы»⁹⁹.

Даже если внешне, по системе хронологических и логических фабульных мотивировок рассказ тяготеет к распространению, как это имеет место в уже упомянутом «Ионыче», внутренне, согласно сюжетобразующей логике хронотопа, рассказ стремится к сжатию, к системе центростремительного построения. Подробности в рассказе не расширяют диапазона действия (как в романе), а, напротив, сокращают этот диапазон. Подробности активизируют сюжет, сами при этом стремясь к уплотнению: достаточно обратить внимание на то, как в «Ионыче» количественно уменьшаются, становятся все более лаконичными описания дома Туркиных — по мере того, как стареет доктор Старцев, как идет к новеллистическому завершению история духовного опустошения человека. Отсюда и предельная уплотненность художественного времени, наиболее заметная на фоне

романного времени и находящая внешнее выражение в рассмотренных признаках, характеризующих рассказ как малую форму эпического рода.

С учетом перечисленных признаков, которые являются жанрообразующими, можно дать следующее определение. Рассказ (новелла) представляет собой интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предполагающий центростремительную собранность действия, в ходе которого осуществляется испытание, проверка героя или вообще какого-либо социально значимого явления с помощью одной или нескольких однородных ситуаций, так что читательское внимание сводится к решающим моментам в жизни действующего лица или явления в целом. Отсюда концентрированность сюжетно-композиционного единства, одноплановость речевого стиля и малый (на фоне романа и повести) объем как результаты этой концентрации.

Такова — в общих чертах — схема рассказа. Между тем, изучая рассказ как жанровую структуру, следует помнить, что перед нами живое, внутренне подвижное явление, существующее в историко-литературном контексте, устремленное в будущее и вместе с тем постоянно оглядывающееся назад. Это и объясняет мощное воздействие как литературной культуры прошлого, так и культуры своего времени. Понятно, что рассказ испытывает влияния не только внутрижанрового, но и внежанрового порядка, причем эти влияния могут исходить как со стороны сопредельных жанров (например, повести), так и со стороны других родов словесного искусства (например, лирики или драмы).

В свое время Б. Л. Пастернак говорил о том, что «открыватели и родоначальники варварски смешива-

эти разнородные стилистические (имеется в виду речевой стиль.— В. С.) и композиционные элементы, оказываясь победителями не по законам вкуса, а по его инстинктивному чутью»¹⁰⁰. Это «инстинктивное чутье» связано с художническим ощущением чрезвычайной прочности жанровых первооснов. Следует согласиться с мыслью о том, что хотя жанры могут подвергаться влиянию, «...но поскольку они являются определенными жанрами, постольку самая их структура, самая их глубокая содержательность будет восходить к их генезису»¹⁰¹. В художественном тексте могут заявить о себе носители жанра, а рядом с ними внежанровые элементы, восходящие подчас даже к целостным «внежанровым структурам», которые «...могут быть дальними «родственниками» многих жанровых предков, давно позабывшими свое «родство», могут быть зародышами новых образований, которым суждено в дальнейшем превратиться в типовые или стать пробой, поиском, экспериментом, наконец просто единичным явлением»¹⁰².

«Внежанровые структуры» способны к высокой активности, поскольку могут проявиться в самых разнообразных аспектах: тут и способы характеристики героя, и специфика описаний (если речь идет об эпических и лирических жанрах), и своеобразие речевого стиля. Однако есть рубежи, которые внежанровая структура (если она остается внежанровой) взять не в состоянии. Непроступность этих рубежей определяется активностью носителей жанра.

Глава вторая

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ЖАНРОВЫМИ ОСОБЕННОСТЯМИ РАССКАЗА

§ 1. Вс. Иванов. «Киргиз Темербей», «Лога», «Жизнь Смокотинина», «Полынь»

В новеллах Вс. Иванова 20-х гг. прежде всего обращает на себя внимание тенденция к тому, чтобы восприятие (точка зрения) героя слилось с восприятием (точкой зрения) повествователя. Вслед за Б. А. Успенским можно говорить «о психологической точке зрения», когда «...авторская точка зрения опирается на то или иное индивидуальное сознание (восприятие)...»¹. Ивановская новелла рассматриваемого периода, с одной стороны, тяготеет к раскрытию психологии героя, а с другой — отказывается от аналитического наблюдения, от рационалистически выверенного истолкования внутреннего мира персонажей, от введения описаний, которые представляют собой целые блоки непосредственно зафиксированных переживаний действующих лиц.

Применительно к новеллам Вс. Иванова, объединенным в книге «Тайное тайных» (1927), было замечено, что здесь «нет развернутых психологических характеристик, монологов рефлектирующего героя, многозначного аналитического подтекста», что писатель «ведет рассказ, имитируя систему мышления, вернее, мировосприятия своих необычных героев, углубляясь в их «тайное тайных» лишь в той степени, в какой им доступно самопознание», но что при всем этом мы видим здесь

«четкую психологическую мотивированность»². Вывод справедлив, но он нуждается в аргументации, причем богатый материал для нее предоставляет сюжетно-композиционное единство. Психологизм Вс. Иванова-новелиста реализуется прежде всего в нем и через него.

Сразу же следует сказать, что эта «психологическая мотивированность» при отсутствии «развернутых психологических характеристик, монологов рефльтирующего героя, многозначного аналитического подтекста» заявляет о себе, начиная с рассказов «Киргиз Темербей» (1921) и «Лога» (1922). Создававшиеся в пределах первого послереволюционного десятилетия, эти произведения отличаются стремлением к обнаженному драматизму. Действие в них начинается, как правило, именно тогда, когда противоречия напряжены до крайности, когда становится предельно ясной та пограничная ситуация, которая уготована героям (главным — уж во всяком случае).

Необходимо обратить внимание на то, что обнаженный драматизм высвечивается столько же в решениях и поступках действующих лиц, сколько и в психологических первопричинах этих решений и поступков. Напряженность духовной жизни героев открывается на фоне неготовности их к этой жизни. Отсюда их психологическая незащищенность и определяемый прежде всего ею драматизм решений, поступков, ситуаций.

Писатель предпочитает показывать перелом, происходящий с героями, так, чтобы он непосредственно открылся читателю: это не подземные толчки, а взрыв, сразу выворачивающий глубинные слои породы на поверхность. Естественно, что изучать сюжетно-композиционное единство, в котором этот перелом получает воплощение, удобнее всего на примере таких произведений, как «Киргиз Темербей», «Лога», «Жизнь Смокотинина» (1926), «Полюнья» (1926), ибо в них действие концентрируется вокруг какого-то одного персонажа и

самым непосредственным образом связано с его внутренней жизнью. Исключительное или преимущественное внимание именно к центральному действующему лицу, сосредоточенность именно на его переживаниях и на его судьбе создают условия для психологического повествования. Основа психологизма в новелле Вс. Иванова — интерес к переломному состоянию души.

Психологизм здесь подчиняется жанровым законам малой формы эпического рода — законам новеллы. Это значит, что герой должен подвергнуться испытанию в некоей ситуации, которая может открыться, развернуться одномоментно или в нескольких вариантах, в неоднократных проявлениях. Разумеется, испытание героя в рамках новеллистического — небольшого — объема неизбежно предполагает заострение противоречий. Оно проявляется у Вс. Иванова прежде всего в том, что главный герой попадает в положение, резко отличающееся от прежнего — того, которое герой считал естественным, нормальным, само собой разумеющимся.

Человек здесь открыт всем ветрам — его ничто не защищает и не может защитить. Суровый опыт обрушивается на человека вне зависимости от того, готов он воспринять этот насильственно навязываемый ему опыт или нет. Пожалуй, одна только Аксинья в рассказе «Лога» отмечена сознательным духовным поиском: в сытой «земляной» жизни ей тесно и душно, она ищет человека, который, как и она, способен жалеть, способен подняться над деловитой жадностью, — ищет и терпит катастрофическую неудачу.

Остальные герои рассматриваемых рассказов — Темербей, Тимофей и Богдан — сами до начала действия ни на какой поиск не отваживаются: обстоятельства выносят героев навстречу жестоким испытаниям, за которыми следуют коренные перемены в их судьбе. И Тимофей не прочь жить так, как жил раньше, и Темербея вполне устраивает погруженное в поток па-

триархального бытия существование, и Богдану долго не приходит в голову, что можно жить как-то по-иному. Однако ни для одного из них жизнь не может продолжаться по-прежнему: отчаянно запутавшегося Тимофея она стремительно ведет к нелепому концу, а Темербея и Богдана выносит на ту точку, откуда начинается нелегкое бытие осознающей себя личности.

Темербей отправляется на поиски порвавшей путы лошади, но обретает при этом суровое понимание гражданской войны, ее непреложной логики: Темербей видит, как белые казаки расстреливают двоих красных — «кызыл урус». Тимофей Смокотинин встречает молодую женщину и находит незнаемую им прежде любовь; не в силах справиться с наваждением, он гибнет под тяжестью пришедшего к нему духовного опыта. Богдан идет, чтобы не то получить причитающиеся ему за выполненную работу деньги, не то успеть на гулянку в соседнее село, где сегодня праздник, но попадает в метель, отогревает замерзающего на поверхности полыньи селезня и возвращается, открыв для себя, что жизнь и добро идут рядом, что доверие к жизни может оказаться сильнее жестокости и страха.

Уже краткое перечисление того, что произошло с главными действующими лицами рассматриваемых произведений, позволяет понять, что эти герои принадлежат к числу, говоря словами Ю. М. Лотмана, «подвижных персонажей»³. Однако за право пересекать границу нужно платить. И человек платит. Платит прежде всего отчуждением, возникающим по отношению к окружающему миру.

Темербею становятся ужасающе чуждыми приехавшие для убийства казаки, с которыми он был знаком: «...ему стало стыдно знать по именам и лицам этих казаков и думать, что придется еще где-нибудь встретиться»⁴. Аксинья отчуждается, последовательно противопоставляя себя по отношению и к крестьянской домови-

тости, и к домашним (в том числе и к мужу), и, наконец, к кудрявому Саньке. Тимофей сперва ощущает свою непривычную и непонятную обособленность от окружающих, потом он отчуждается и от приятелей-извозчиков, от Катерины, от жизни в целом.

Исполненное драматизма отчуждение происходит у главных героев рассматриваемых новелл по отношению не только к окружающему миру, но и по отношению к самим себе — прежним, во всяком случае, уж никак не ожидающим тех испытаний, которые должны наступить.

Аксинье предстоит убедиться в неосновательности своих радужных надежд — появляется иная Аксинья, ощущающая, что дорога туда, «где по правде жизнь переставляет...» (189), для нее непрохожая и непроезжая. Темербей в финале бежит от небрежно закиданной казаками могилы, чувствуя, что здесь он оставил «прежнего, давшего, тихого, спокойного киргиза Темербея...» (12). Тимофей и Богдан в конце рассказа резко противоположны самим себе в начальных его абзацах — там, где они жили в ясной наивности одностороннего знания или полного незнания об окружающем мире и о себе в этом мире.

Таким образом, Вс. Иванов подчеркивает глубинную значимость того, что происходит с его главными героями. Для него существенно прежде всего то, что в человеке пробуждается или резко активизируется человеческое. Поэтому в одном ряду оказываются и любовь подрядчикова сына Тимофея к полунищей деревенской вдове, и момент, когда Богдан оказался лицом к лицу со смертоносными силами природы, и расстрел казаками двоих красных.

Именно сосредоточенность на перевороте, который происходит во внутреннем «я» главного героя, на моментах психологической ломки и заставляет Вс. Иванова так организовывать жизненный материал,

что на задний план отодвигаются подробности и обстоятельства, которые могут показаться «выигрышными» с точки зрения фабульного действия. Так автор опускает самую смертную казнь в рассказе «Киргиз Темербей» (и это при том, что он не боится описывать эпизоды подобного рода — достаточно вспомнить «Партизанские повести»). Бегло пересказывает Вс. Иванов и приключения Тимофея Смокотинина, связавшегося с конокрадами и пытавшегося угнать оренбургских аргамаков (и это при том, что, например, в относящейся к тем же 20-м гг. повести о похождениях портного Фокина писатель проявляет интерес к плетению приключенческой фабулы, хотя бы и в ироническом освещении). Акценты перемещены на внутреннюю жизнь главного героя.

Для автора важна не столько казнь, произведенная казаками, сколько то, что Темербей оказался ее очевидцем⁵. Существенно не столько то, что Тимофей Смокотинин связался с уголовниками, сколько то, что он, выбившись из привычной колен, не нашел новой. Соответственно — в рассказе «Лога» для писателя важен не столько факт супружеской измены (с самого начала рассказа у героини нет с мужем духовной общности), сколько разочарование в Саньке, на доброту которого Аксинья надеялась и надеялась зря, ибо Санька накормил изголодавшихся киргизов не от доброты, а от склонности к злобному озорству: «Лопай! И верна, ведь трое подошли... Обожрались, немаканые, а? Ловко я сыграл, а?» (191). Применительно к Богдану Вс. Иванову интересен прежде всего духовный переворот, происшедший с центральным персонажем, а не то, как сложатся его отношения со Стелкой, который непосредственно перед читателем даже и не появляется.

Событием, лежащим в основе фабульно-сюжетного действия (тем, что произошло, хотя могло бы и не про-

изойти), является духовное потрясение, которое ведет чаще всего к резким переменам в характере главного героя. Сюжетно-композиционная структура подчинена именно этому. Для того чтобы подчеркнуть перемены, сделать их для читателя наиболее разительными, автор строит действие так, что исходная ситуация в той или иной степени перекликается с финалом, в той или иной степени совпадает с ним.

Утром, поговорив с матерью, Богдан уходит из дома, с тем чтобы на следующее утро вернуться домой и вновь перекинуться несколькими словами с матерью. Рассказ «Лога» начинается и кончается сценами, изображающими Аксиньину тоску. Из знойной степи приходит Темербей на холм, чтобы увидеть расстрел и убежать в ту же знойную степь. Рассказ «Жизнь Смокотинина» начинается случайной встречей Тимофея с Катериной и завершается последним «прости», с которым приходит Катерина к лежащему под образами Тимофею.

Важно обратить внимание на то, что совпадения эти на первый взгляд откровенно внешние. Если в финале и возникает перекличка с исходной ситуацией, то главным образом в расположении фигур, в особенностях поведения второстепенных персонажей, в симметрии повторяющихся бытовых подробностей. Так, в рассказе «Жизнь Смокотинина» вначале появляется артель плотников, которая под наблюдением Тимофея рубит новую избу, и есть там, среди прочих, «насмешливый плотник» — в финале мы видим ту же самую артель и того же «насмешливого плотника», который вместе с товарищами строит гроб для Тимофея. Звучит в экспозиции рассказа «Полянью» реплика Богдановой матери: «Хоть бы ты долги за бочки собрал, кончат тебя скоро. Степка по селу ходит — не миновать, говорит, тебе жожа»⁶. В финале опять перед нами разговор матери с сыном.

Знаменательно, однако, то, что если в экспозиции героя обижает холодная деловитость матери, и он уходит, затанув раздражение, то в финале внутренне просветленный человек произносит слова, исполненные спокойной уверенности: «Теперь удача мне по всем, работать ли, еще ли что, а коли со Стенкой резаться,— обязательно ему конец, мамка»⁷. И мать отвечает «ласково, в голос сыну...»⁸. Так внешнее совпадение оборачивается контрастом, внутренней противоположностью между исходной и конечной позицией героя.

Аналогичное контрастное положение складывается и в других рассказах рассматриваемой группы. Душевный опыт центрального персонажа в начале противостоит его же душевному опыту в конце — таков результат и рассказов «Киргиз Темербей», «Лога». В «Жизни Смокотинкина» этот контраст в душевном опыте героя освещен как бы извне по отношению к завершившейся жизненной судьбе героя. «Румяный, ясный и звонкоголосый» Тимофей, появляющийся в начале рассказа, противостоит тому, который «последний раз лежал дома, под образами, в горнице» (200). Движение времени, завершившее одну человеческую судьбу, оттенено изменениями в судьбе другого. Так, к концу мы узнаем, что один из знакомых нам по началу рассказа плотников за истекшие годы успел жениться. Эта подробность фабульного значения не имеет, но она входит в ряд сюжетно значимых контрастов, характерных для новеллы Вс. Иванова. В этих сюжетно значимых контрастах проявляется резкий преобразующий характер происходящих перемен, независимо от того, выводят ли они героя к жизни или приводят к гибели.

В рассматриваемых новеллах жизненный материал организован так, что движение идет не по кругу, а по спирали: человек здесь у Вс. Иванова, в отличие от близкой ему природы, живет и проявляет себя не столько по циклам обращающегося бытия, сколько по нор-

мам трудного, подчас опасного восхождения. Использование элементов кольцевой композиции помогает понять именно новеллистический характер сюжетно-композиционного единства: испытание героя осуществляется через некую центральную ситуацию, которая позволяет не только наметить, но и стремительно развернуть противоречия бытия, причем в пределах индивидуальной человеческой судьбы и психологии.

Герой, будучи, как уже сказано, «подвижным персонажем», переходит из одного состояния в другое, диаметрально противоположное, попадает из одной плоскости в другую, переживает потрясение. Поскольку потрясение это стремительное (на то оно и потрясение — медленных сдвигов новелла не знает: даже в чеховском «Ионыче» медленность изменений выражается рывками), естественно, большое значение приобретает всякое «вдруг». Это самое «вдруг» реализуется в резком нарушении привычного и потому каждый раз посвоему размеренного течения жизни. Такого рода неожиданность может иметь разные источники фабульного и сюжетного порядка.

Это могут быть внешние обстоятельства, заставляющие центрального персонажа резко изменить свое мироотношение: приехавшие в рощу казаки своим шумом разбудили Темербея и тем самым сделали его невольным очевидцем казни; появились в богатом селе голодные киргизы, и люди проверяются на способность к состраданию.

Это могут быть таящиеся в глубинах индивидуального «я» возможности полного внутреннего преобразования. Герой здесь оказывается импульсивно активен. Случайная встреча заставляет человека сразу, словно он только и ждал этого, утратить прежнее спокойствие, сбиться с накатанного пути, броситься на погибель себе куда-то в сторону по бездорожью («Жизнь Смокотинина») или, напротив, вернуться домой с твердым на-

мерением не только жить по-другому, но и быть другим («Полынья»).

Однако, как бы ни различались герои между собой и как бы ни были различны причины, под влиянием которых происходят решительные перемены в жизни этих персонажей, читатель к концу обязательно должен узнать нечто неизмеримо более важное сравнительно с началом.

Новеллистическое стремительное «вдруг» заставляет Вс. Иванова интенсифицировать действие. В частности, писатель уплотняет его во времени: перед нами проходит несколько часов человеческой жизни. Даже в тех рассказах, где действие занимает несколько недель («Лога») или около двух лет («Жизнь Смокотинина»), внимание все равно сосредоточивается на решающих часах и минутах в жизни главного действующего лица. Эти часы и минуты предстают непосредственно зафиксированными.

Интенсификации действия способствует и мотив жертвы. Казаки казнят двоих красных — и Темербей приближается к мучительному прозрению. Чтобы Аксинье открылась полнота ее одиночества, ей нужно узнать, что от Санькиной злобной проделки умерло трое голодающих киргизов. Чтобы Тимофей Смокотинин от умения быть «бойким с бабами» пришел к любви, требуется непомерно высокая плата — герой гибнет. В рассказе «Полынья» никто не погибает, но Богдан, отогревая селезень, отмораживает три пальца на руке и дома обрубает их топором. И здесь, следовательно, не обходится без человеческой жертвы. Кровь, пролитая Богданом на снег, как и гибель людей в рассказах «Киргиз Темербей», «Жизнь Смокотинина», оказывается необходимым условием. Герой должен страдать — безразлично, сам или за других: именно это сталкивает его с места, отрывает от прежней привычной жизни, от самого себя — прежнего.

Л. А. Гладковская права: «Интерес Иванова к психике «примитивного» человека — это прежде всего интерес к сложному в ней, к тому, что заставляет искать в ней еще непроявившееся, несостоявшееся»⁹.

Эта сложность открывается нелегко и не сразу, поскольку герои Вс. Иванова родственны «сокровенным» платоновским героям: и те и другие зачастую «неизвестны самим себе». Возможности аналитического внимания, таким образом, изначально ограничены известной «преданалитичностью» центрального действующего лица. Поэтому субъектные формы выражения авторского сознания в этом отношении решающей роли не играют.

И в Темербее, и в Тимофее Смокотинине, и в Акинье, и в Богдане есть общее для них неумение с помощью логически выстроенных слов отдать себе отчет в том, что происходит как в них самих, так и в окружающем мире. Так, Темербея охватывает «ощущение чего-то большого, неясного...» (12); Богдана «непередаваемо разозлило какое-то движение птицы», потом ему «вдруг стало почему-то обидно, что на полушубке недостает трех пуговиц»; наконец, когда страх забирает власть над героем, «все как-то вдруг рухнуло в его голове...»¹⁰. Примерно такая же непроясненность отличает и Тимофея Смокотинина. «...Болезнь какую, что ли, прилепили?» — удивляется он охватившему его чувству (196); когда его судят за попытку убить Катерину, он тоже не в силах толком ничего рассказать: «Тимофей ничего не смог объяснить суду — о колдовстве ему было стыдно говорить, хотя и хотелось» (199).

Переживания этих персонажей неотделимы от обстоятельств, связанных с перемещением героя в пространстве. С утра мучает Темербея зной — и вот он размышляет, «откуда бы достать чаю»: «...выбирал в уме, какого барана отвезти к казакам для меня — может, у

них найдется чай. А черные зрачки в узких разрезах глаз шарили по степи — нет ли лошади» (6).

Видим мы Тимофея Смокотинина в непонятном для него томлении на берегу реки: «На противоположном берегу в зарослях переключались бабы, сбиравшие смородину. Он и на это рассердился» (195); «Вздумалось Тимофею погулять по реке с бреднем, а как сунул ноги в воду, так чуть было не вытошнило» (196).

В рассказе «Полынья» мысли и чувства Богдана тоже находятся в прямой зависимости от обстоятельств: попало в поле его зрения кладбище — подумалось о том, что «копать ему могилу будут парни-сверстники (есть такой обычай: зарезанному приятелю сверстники копают могилу...)»; увидел селезня — кинул в него ледышкой и тут же «уныло подумал: не завести, видно, ему никогда дробовика»¹¹.

В рассказе «Лога» переживания героини опять-таки неотделимы от непосредственно видимого, осязаемого. Увидела Саньку, нарезающего хлеб для голодающих киргизов, — «зарумянилась улыбка, сошла с лица на высокую, как старинное крыльцо, грудь. Во всем теле отдалось радостным холодком» (188); встретила Саньку за селом — и вновь переживание возникает по прямой ассоциации: «Стоит он у боярышника, куст тоже курчавый — ягода мягкая... «А какие у курчавого губы?..» (190).

Словом, во всех четырех рассказах отсутствует непосредственное аналитическое прослеживание развертывающихся переживаний в их внутренней мотивированности и известной обособленности. Перед нами скорее знаки того или иного эмоционального состояния, нежели аналитическое внимание к процессам внутренней жизни личности¹².

Возникает двойственное положение. С одной стороны, повествователь или вообще не отдаляется от центрального персонажа или отдаляется от него лишь на

небольшое расстояние. В результате имеет место известная нерасчлененность субъекта (повествователя) и объекта (героя), т. е. как раз то, что характерно для лирики. С другой стороны, эпическую основу эта нерасчлененность не подтачивает, поскольку сохраняется четко выраженная эпическая объективность повествования, проявляющаяся в том, что обстоятельства жизни героя предстают в объективированной завершенности и известной самостоятельности по отношению к повествователю.

При отсутствии традиционного психологического анализа именно выстроенные в систему обстоятельства становятся знаками переживаний героя. Каждое из них, попадая в сферу авторского внимания, воплощает какое-то единичное переживание. Складываясь, они создают образ внутреннего состояния души.

Центр тяжести переносится на обстоятельства, но не на все вообще, а лишь на те, которые являются факторами, формирующими переживания, неотъемлемой частью их. Эти обстоятельства, повторяясь, создают тем самым определенные закономерности сюжетно-композиционного единства, закономерности движения в его пределах. Повторяющиеся элементы подчас приобретают многозначительный подтекст, становятся символами именно в силу своего неоднократного появления, причем — как и положено символу — без внешнего участия повествователя¹³.

Для того чтобы символ стал символом, т. е. чтобы он вызвал «постоянный круг ассоциаций», ему нужно пройти в рассказах Вс. Иванова цикл инкубационного существования. В тех рассказах, о которых идет речь, символ выступает как один из результатов сюжетного движения мотива или мотивов. Символ самообнаруживается на основе композиционно значимого развития мотивов¹⁴.

С этой точки зрения рассказ «Лога» характеризуется сквозными и контрастными по отношению друг к

другу. мотивами «брать» и «дарить». Дед Емолыч «все дань из города привозит» (185); «дань» эту он «в сундук, жестью цветной обитый, складывая, улыбается лысиной» (186). Бабка Фекла советует Аксинье собрать в лесу грибов и выменять в городе на вещи: «Собрала бы вот да на платье бархатно выменяла, а то на шелково, а?..» (186). Аксиньин муж Петр спрашивает деда Емолыча: «Ты в город-то когда торговать?» (187). В противовес возникает доброта Аксиньи, которая тайком относит голодающим киргизам мешок с зерном и удручается жадностью односельчан: «А людям жадно, все жадно... Хамство ты наше окаянное!..» (189); «Обида ведь это, Саньша! Ведь на голоде наживаются!» (190).

Человек здесь последовательно соотнесен с природой. Дед Емолыч «лыс, как курган, хитер и слово бережет, как клады земля» (185); бабка Фекла «шебуршала, как сеном, губами» (186); в повозках голодающих киргизов «лежали тесно тонкие, как жерди, сухие люди», чьи голоса — «как ветер в курганах, — свистящие и одинокие» (187). У Саньки «выцветший, как ковыль, волос...» (188); у Петра «ноги тяжелые, прямые, как деревья...» (190), «черная, точно унавоженная борода, — земля, сто лет не паханная» (185) — потом Вс. Иванов еще раз отметит «его черной земли бороду» (190). Так создается ощущение тяжести и уверенной силы здешних — «своих» и истонченности и бесприютности пришлых — «чужих».

Следует заметить, что «природность» человеческого бытия «своих» соотносится с неодолимой мощью земли, на которой они живут: Аксинье сквозь эту преграду не пройти. Лога — на стороне тех, кто берет. Несколько раз возникающий в рассказе образ логов, которые окружают село, закрепляет победу уверенной жадности: «Лога заковали село кольцами темной жирной земли — не то свадебные кольца, не то острожные» (188); «...лога говорят слова жадные и немилые» (189);

«...лога жадные влажно дышат, прижимают к себе травы, колки березовые, чудесные подарочные грибы...» (189); дорога через лог — «убогая, тонкая», «жмут дороге лог...» (189) — в финале читатель вновь видит «одинокую, хилую, заглоданную травами дорогу через лог...» (192). Так «земляная» сила получает символическое воплощение¹⁵. Кольца логов — свадебные и острожные одновременно: как для Аксиньи, так и для всех «своих», но ощущает неволю только центральный персонаж, подчас, как уже сказано, неотделимый от повествователя.

В рассказе «Жизнь Смокотинина» тоже возникает несколько сквозных мотивов. Тут и встречи Тимофея с Катериной (включая ее прощание с мертвым Тимофеем), тут и последовательно воплощенный мотив столкновений героя с общественными порядками: когда лошадь несет закричавшего Тимофея на толпу, когда Тимофей стреляет в Катерину и предстает перед судом, когда пытается увести коней и оказывается жертвой самосуда, когда пытается убить незнакомого человека и гибнет сам. Дважды всплывают придуманные Тимофеем любовные истории — про то, как он «вдову загубил, жениться не хотел...» (197), и о «любви к поповской дочери...» (199).

Исходная позиция для развития этих мотивов — неразделенная любовь главного героя. Любовь возникает в момент, когда Катерина берет на стройке щепу — Тимофей отнимает, щепка скользит из рук и падает; «...Тимофею показалось, что вместе со щепой скользнуло так же его сердце...» (195). Именно здесь появляется символический подтекст: «А щепка-то была тяжелая...» (195). Варьируясь, образ щепы закрепляется как символический: возникает поговорка-заклинание, якобы произнесенная вдовой: «...на ком этот вздох, тот бы в щепку иссох...» (197); на суде Тимофей растерянно произносит: «Как щепка за сердцем» (199). Наконец, в фи-

нале Катерина проходит через сени, где строгают гроб, где валяются щепы и стружки: «И никто теперь не мешал бы ей набрать щеп» (200). Эта фраза позволяет обозначить завершившееся движение символического образа, который приобретает символический подтекст благодаря не только собственному развитию, но и взаимодействию с теми сквозными мотивами, о которых уже шла речь.

В рассказе «Полынья» сталкиваются полярные по отношению друг к другу силы: мотив недоброты, страха, смертной угрозы и мотив доброго, дышащего домашним уютом тепла. Разрушающее начало — и в Степкинских угрозах, и в охватившем Богдана страхе, и в попавшем в поле его зрения кладбище, и в селезне, который главному герою «чем-то напомнил... венчик, что надевают на лоб покойнику», и в том, что «по сугробам переметывался с тревожным шипением снег» — «снег, окружавший полынью, казался необычайно рыхлым, злым»¹⁶. Как и в рассказе «Лога», мотив недоброты выводит к символическому образу — образу полыньи, грозящей поглотить и заблудившегося селезню, и сбившегося с пути Богдана, и все сущее на земле.

Знаменательно, что в неоднократных описаниях полыньи подчеркивается страшная немая неподвижность: «Вода была неподвижна, смарагдово-зеленая по краям...»; «Она (полынья.— В. С.) лежала такая же неподвижная и темная, как и раньше; и так же неподвижно били в ней подземные родники, и так же нехотя принимала она в себя снега. Не колышась, плыла она спокойно среди этих взбесившихся снегов, плыла настолько неподвижно, что даже не отражала ничего, как глаз мертвого»; «И опять темное жерло полыньи всплыло перед ним»; «Эта пахнувшая тиной вода словно всосала его мысли»¹⁷.

В пределах процитированных описаний есть своя последовательность и соответственно движение: вода

мертва, но вместе с тем в ней есть жестокая активность губительного поглощения. Характерно, что в той речке, где образовалась полынья, не может жить рыба: «...даже пескари и те давно передохли, запутавшись и устав жить в неимоверно густых водорослях», и кажется даже, что в эту полынью «речушка вынесла... всю свою злобу, накопленную за долгие годы»¹⁸. Понятно, что от этой неподвижной воды, от этой пробойны в пугающую неизвестность человеку не уйти: «...куда бы он ни кидался, как бы ни бежал по сугробам, везде под ногами обрушивались глыбы рыхлого снега, и вода отрывалась ему»¹⁹.

Однако человек не навсегда прикован к полынье. На грани бытия и небытия замерзающие, сбившиеся с пути живые существа находят друг друга. Человек отдает птице свое тепло и тем самым преодолевает ужас одиночества.

Именно теперь начинается свое победоносное движение мотив тепла и доброго уюта: только сейчас «тепло... хлынуло по рукам», «сугроб за его спиной почудился шире, тверже и чем-то напомнил баню», из-за холма утром «хлынул в снеговину теплый весенний ветер», и селезень летит «навстречу весеннему ветру», а Богдан возвращается в село, которое лежит в не страшных теперь снегах, «такое теплое, пахнущее хлебным дымом...»²⁰. В финале автор дважды отмечает «неумелую улыбку» главного героя, перекликающуюся с вопросом матери, который она задает «ласково, в голос сыну», и с его собственной репликой вслед улетающему селезню — Богдан произнес ее, «любовно глядя... вслед»²¹.

Символический образ возникает и в финале рассказа «Киргиз Темербей». Могила, в которую легли двое «кызыл урус», оказывается еще и могилой «прежнего, давешнего, тихого, спокойного киргиза Темербея...» (12). Знаменательно, что слово «могила» возникает только в финале, а до этого есть только «яма» —

даже тогда, когда становится ясно, зачем копают эту яму двое безоружных под наблюдением вооруженных казаков. Символический подтекст появляется в метафорическом образе могилы, где лежит прежний наивный Темербей. Это развязка, итог, здесь сводятся воедино концы и начала новеллистического действия.

На композиционное завершение «работают» символические образы и в остальных рассказах. В рассказе «Лога» мотивы «брать» и «дарить», соотносясь между собой, выступают как конфликт между жестокой материальной силой и исполненной доверчивой доброты слабостью, беззащитностью. Их соотношение как раз и превращает образ логов в символ. В «Жизни Смокотинина» любовный мотив, развиваясь и вбирая в себя и реальные факты из жизни Тимофея, и его выдумки про какую-то вдову и поповскую дочку, наполняет символическим содержанием образ щепы. В рассказе «Полынь» отдельные пейзажные детали (кладбище, тревожное шипение снега, река, в которой не могут жить рыбы из-за густоты зарослей на дне) выводят к образу полыни, приобретающему символический содержательный смысл только благодаря взаимосотнесению названных пейзажных деталей.

Важно подчеркнуть, что нужный для углубления конфликта образ-символ обслуживает именно центрального героя, направлен именно в его сторону, на переворот, с ним происходящий. Символ заполняет те пустоты, которые возникают из-за того, что отсутствует логическое знание о внутреннем состоянии героя — вместо «диалектики души» появляется образ душевного состояния, образ переживания, который, со своей стороны, тоже позволяет говорить об известной «лиризации» речевого стиля новеллы Вс. Иванова.

Образ-символ в рассматриваемых новеллах Вс. Иванова, разумеется, не может ограничиться плоскостью быта — он обязательно прорывается в плоскость происхо-

дящего или уже происшедшего события и связанных с ним, вытекающих из него результатов. Это переход от быта к бытию. Но он — не для всех. Для главного героя, как мы видели, меняется все. Между тем для действующих лиц, окружающих этого героя, все остается по-прежнему: они прочно привязаны к каждодневному быту.

В рассказе «Полянья» бездна открылась одному только Богдану — Степка может, как прежде, разгуливать по селу с ножом и грозить расправой, парни — драться на вечерках. В рассказе «Киргиз Темербей» казаки спорят о покосах, потом расстреливают — споры о покосах нужны Вс. Иванову для того, чтобы подчеркнуть сосредоточенность палачей на бытовых преимущественно интересах. В рассказе «Лога» дед Емолыч ездит в город по торговым делам; Санька собирается рубить избу и потому примеряется, у кого бы купить лесу; Петр занят исключительно домашними делами, и лога в качестве тюрьмы для них не существуют. В рассказе «Жизнь Смокотинина» отец Тимофея занят своими делами — берет подряды на строительство домов, договаривается с плотниками и т. д. «Щепы за сердцем» для него нет. Для этих персонажей все, говоря словами Э. Багрицкого, «правильно в мире». Их не касаются перемены в жизни главного героя.

Путь к этим переменам и сами эти перемены, естественно, предполагают наличие в сюжетно-композиционной структуре системы задержек и узнаваний, причем, как и образ-символ, она ориентирована не на всех персонажей, а только на главного героя и на тех, на ком сосредоточены его жизненные интересы. Поэтому читатель следит за Темербеем и за двумя красными, а не за казаками, поскольку казаки Темербея не интересуют. Соответственно — читателя совершенно не заботят производственные успехи плотницкой артели и деловая

активность Смокотинина-старшего или домашние дела Саньки.

Содержательный смысл этих узнаваний и торможений состоит в том, что они опрокинуты в первую очередь и по преимуществу на личный душевный опыт главного героя. Познание и опыт предстают как результат мощного толчка, неожиданного уже в силу своей стремительности. От него многое зависит в новелле вообще — как в малой жанровой форме эпического рода. Что же касается рассматриваемых произведений Вс. Иванова, то здесь сдвиг предстает как действие психологическое прежде всего. Узнавание психологизировано, будучи ограничено рамками восприятия главного героя. Темербей томится от жары, хочет съездить к казакам в ближайший поселок, но случается так, что казаки сами приезжают, но только главный герой не понимает цели их приезда — для него это просто неудобство и вместе с тем повод для любопытства до тех пор, пока не возникает ужасающая ясность, прорывающаяся на поверхность сознания в «гнилом слове»: «Убить!..» (10).

Оно и позволяет, чтобы произошел стремительный переворот в душе центрального персонажа. Узнавание становится не просто развязыванием фабулы, но прозрением героя. Прозвучавшее «гнилое слово» возвращает нас к экспозиции, где впервые упоминается идущая где-то у русских война: «Долго воевать русские будут? Штанов нету, брюхо, как арбуз, голое, — тьфу!..» (5). Теперь эта война, привезенная казаками почти вплотную к жилищу Темербея, приобретает облик кровавой реальности и ужасающей наглядности — от этой наглядности не убежишь, глаза на нее не закроешь.

Соответственно приобретают новый — страшный — смысл под влиянием «гнилого слова» отдельные подробности поведения как казаков, так и приведенных ими людей; и то, что казак схватил тужурку одного из копающих яму, «понес и показывал тужурку с таким ви-

дом, словно она стала его собственностью» (9), и то, что прежний владелец куртки «бросил пристальный взгляд в степь...» (8), потом «встал на краю ямы и глядел в степь поверх холмов и кустарников» (10) и вновь «все смотрел и смотрел в степь, словно хотел улететь глазами в степь» (11), и то, что Темербей тоже глянул в степь «в тайной надежде увидеть кого-то...» (11).

«Гнилое слово», таким образом, бросает свою страшную тень по обе стороны от себя — и в ту, и в другую сторону действия: герой не только движется вперед, но и вспоминает подробности, которые сначала могли быть восприняты только как проходные и потому малозначащие. Читатель здесь идет вместе с главным героем, с тем, впрочем, отличием, что читатель начинает догадываться о страшном смысле происходящего раньше Темербея.

Аналогичным образом читатель обгоняет героиню и в рассказе «Лога». Здесь узнавание с самого начала подготавливается системой тревожных сигналов: тут и неотступная тоска Аксиньи, и устрашающее единство «земляных» людей с окружающей их природой, и то, что Санька в определенный момент становится похожим на Аксиньиного мужа. Все это приобретает смысл, как и в рассказе «Киргиз Темербей», ретроспективно, когда мы — тут уж одновременно с героиней — узнаем о злобной выходке Саньки.

Читатель обгоняет героя и в рассказе «Жизнь Смокотинина». Мы уже знаем, что с героем произошло нечто важное и для него необычное, однако сам-то он еще в этом отчета себе не отдает и пытается жить по-прежнему, да и окружающие вряд ли что замечают. Во всяком случае «насмешливый плотник» пытается предсказать судьбу Тимофея: «Канительше папаши получится... Жоха вырастет для нашего сословия» (195). Все даль-

нейшее полностью опровергает слова плотника — срабатывает эффект неожиданности.

В рассказе «Полынья», как и в «Жизни Смокотинына», узнавание тоже строится на полной неожиданности, однако с некоторым отличием: если применительно к Тимофею читатель все-таки знает, что в жизни героя произошло нечто, то в Богдане поначалу ничто не предвещает перемен. Более того, все обстоятельства, связанные со Степкиными угрозами и Богдановым страхом, ориентируют читателя совсем не в ту сторону, куда поворачивает действие. Этот поворот неожидан прежде всего для главного героя. Изображение того, как герой-реагирует на резкое нарушение прежней жизни, определяет психологическую мотивированность, психологическую наполненность произведения.

Итак, на передний план в рассказах Вс. Иванова выдвигается, говоря словами И. А. Виноградова, «раскрытие жизни в самом художественном изложении фактов»²². Первенство принадлежит внесубъектным формам выражения авторского сознания. Конечно, в сюжетно-композиционной структуре рассказа могут найти себе место и субъектные формы в репликах или монологах героев, в экспрессивно обработанных пассажах собственно авторской речи, однако новелла Вс. Иванова отводит им подчиненную роль. Психологизм ивановской новеллы держится не столько на движении речевого стиля, не столько на, так сказать, чистой повествовательности, сколько на действиях и обстоятельствах, которые связываются между собой по принципу притяжения и отталкивания.

Так художническая концепция Вс. Иванова-новелиста утверждает драматизм восхождения — утверждает нелегкое знание об обстоятельствах, формирующих человека, и о самом человеке, о заложенных в нем резервах и возможностях, до времени неведомых, скрытых не только для окружающих, но и для него самого.

§ 2. Б. Лавренев. «Сорок первый»

В новелле «Сорок первый» основой конфликта являются сложные отношения человека с историей, с исторической необходимостью, воплощающейся и в силе внеличностных обстоятельств, и в индивидуальных решениях и поступках отдельных людей. Историческая необходимость то обнаруживает соответствие с их решениями и поступками, то резко противостоит им. В результате становятся художественно самоочевидными конфликтные отношения отдельного человека не только с людьми, но и с самим собой, и не только с собой, но и с историей. Ощущение мучительной непростоты этих взаимоотношений составляет основу авторской позиции.

Размах гражданской войны, непримиримая резкость порожденных ею конфликтов, а отсюда и исполненное мучительных противоречий бытие как целых социальных коллективов, так и отдельных людей — все это создает картину непосредственного вмешательства истории в человеческую жизнь. Ее бытовое течение резко нарушается этим вмешательством.

Все действующие лица покидают родные дома, все предстают оторванными от привычных мирных обязанностей. Где-то в прошлом и у Марютки, и у поручика, и у комиссара Евсюкова, и у красноармейцев осталась их прежняя жизнь, разительно непохожая на нынешнюю и в силу этого резко ей противостоящая. Что же касается обоих главных героев — Марютки и пленного поручика — то история предъявляет им дополнительные требования: испытывая вместе с другими чрезвычайное напряжение физических и нравственных сил, оба должны к тому же принять тяжелейшие индивидуальные решения в драматически заостренных, пограничных ситуациях. Оба оказываются перед такой необходимостью, которой нет ни для Евсюкова, ни для красноармейцев: их решения остаются, так сказать, за кадром, поскольку

ку приняты до развертывания сюжета. Таким образом, Марютке и поручику предстоит перепроверить свои решения, которые они приняли до начала эпического действия, поступив «как все».

Эта перепроверка возникает как надстройка над физическими испытаниями. Сначала Марютка и поручик, взятый в плен, терпят лишения заодно и с комиссаром Евсюковым и со всем отрядом. Потом на долю девушки-красноармейца и конвоируемого ею пленника выпадают новые испытания, связанные с их плаванием по Аральскому морю и крушением. Только после всего этого они проходят испытание как в собственно социальном, так и в нравственно-психологическом плане. И во время марша через пустыню, и во время морского путешествия они были — «как все». Теперь же, оставшись на необитаемом острове один на один, они в силу исключительной ситуации вынуждены принимать строго индивидуальные решения; тем самым они оказываются в положении не «как все».

В результате создается особая идейно-эмоциональная атмосфера, которая связана с авторской установкой на известную приподнятость, даже на исключительность в воспроизведении происходящего. Применительно к речевому стилю в целом преобладание приподнятости определяется художественным синтезом орнаментальной прозы и сказа, причем элементы сказового повествования ориентированы не на рассказчика, противостоящего автору или, по крайней мере, отдаленного от него, а на такого повествователя, который практически неотличим от автора²³. Отсюда — установка на повышенную субъективность речевого стиля.

При этом повышенная лирическая интенсивность речевого стиля отнюдь не снижает темпов раскручивания фабулы — на это еще в 20-е гг. указывала критика, характеризуя прозу Б. Лавренева в целом²⁴. И фабульным, и внефабульным элементам, совокупность ко-

торых образует сюжетно-композиционное единство, придан облик исключительности (что уже отмечалось критикой).

Материальные трудности периода гражданской войны воплощаются не в будничных нехватках, скажем, вещей или продовольствия, а в том, что куртка комиссара Евсюкова оказывается выкрашенной в малиновый цвет — за неимением другой, более подходящей краски. Малиновая куртка на человеке, возглавляющем красноармейский отряд, сродни красной рубашке председателя исполкома в повести А. Неверова «Андрон Непутевый» и одновременно выводит к «кожаным курткам» романа Б. Пильняка «Голый год». Система этих ассоциаций придает символическое наполнение детали портретной характеристики, облик исключительности, однако, не утрачивающей.

Воинственное упорство амазонки XX столетия Марютки, которая все добивается, чтобы ее приняли в отряд, приводит к анекдотически заостренной ситуации: с девушки берут подписку «...об отказе от бабьего образа жизни и, между прочим, деторождения до окончательной победы труда над капиталом»²⁵. Иронически высвеченная ситуация выступает как проявление все той же исключительности. Наконец, и влюбляется-то Марютка не в товарища по борьбе, не в политического единомышленника, а в пленного белогвардейского офицера, который по логике гражданской войны является непримиримым врагом — в прямом значении слова (здесь, конечно, дает о себе знать идущая из XIX в. романтическая литературная традиция: пушкинская Земфира приводит в табор чужака-горожанина Алеко («Цыганы»), черкешенка влюбляется в пленного русского офицера («Кавказский пленник»). И это при том, что руки у Б. Лавренева были, как говорится, развязаны: он мог бы придумать для Марютки любовь, допустим, к красному командиру — бывшему офицеру, вы-

ходцу из привилегированных слоев: у Б. Лавренева, как известно, такие персонажи — не редкость.

Все дело, однако, в том, что писателю был нужен непременно чужой, становящийся своим для Марютки и больше ни для кого из действующих лиц. Переворот, происходящий в рассказе, является переверотом только для Марютки (и в этом она сродни героям только что рассмотренных рассказов Вс. Иванова). Содержащаяся в этой ситуации «Сорок первого» исключительность является основой для фабульного и для сюжетного действия. Именно на этой основе разворачивается история отношений между Марюткой и поручиком. Начало и конец этих отношений фабульно обозначены двумя выстрелами Марютки. Конструкция (композиция) фабульного действия создается движением от первого выстрела ко второму. В этом промежутке как раз зреет и осуществляется печальный конец. Второй выстрел возвращает читателя к исходной позиции, заставляя вспомнить и то, что предвещало гибельный финал, и то, что пробуждало, активизировало настроения противоположного ряда.

Рассмотрим соотношение обоих рядов читательских настроений сначала на уровне фабулы, потом — сюжета. На уровне фабульного построения писатель так организует обстоятельства, чтобы у читателя (имеется в виду так называемое «наивное читательское восприятие») возникла надежда на *happy end*. Разумеется, на фабульном уровне конфликт предстает пока еще в сравнительно облегченном, упрощенном виде. Стреляя в поручика первый раз, Марютка промахнулась. Поручик уцелел во время тяжелейшего перехода через пустыню, когда многие шедшие рядом с ним красноармейцы погибли, уцелел вместе с Марюткой, когда перевернулся бот и погибли Вяхирь с Семянным. Марютка, как мы помним, затем выходила поручика, заболевшего после вынужденного купания в ледяной воде. Благопо-

лучный для поручика исход всех фабульных перипетий, естественно, активизирует читательскую надежду на счастливый исход любви героя и героини.

Вместе с тем автор отнюдь не устраняет изначальную — фабульно заданную — противоположность во взглядах Марютки и поручика. Эта противоположность существует постоянно — она лишь на некоторое время отодвигается в тень, чтобы ближе к финалу все же выдвинуться на передний план и, как говорится, взять свое. Появление парусника с людьми в белогвардейской форме заставляет поручика бурно обрадоваться — это толчок для Марютки. Тем самым отменяются читательские надежды на счастливый конец — надежды, подогревавшиеся на уровне фабулы.

Эти две тенденции читательского ожидания мы до сих пор рассматривали на уровне фабульного построения. Между тем они получают поддержку и дальнейшее развитие также и в более широкой по отношению к фабульному элементу сфере — и в сюжете, в пределах сюжетно-композиционного единства.

Надежда на то, что пленный белогвардейский офицер и девушка-красноармеец найдут общий язык, поддержана целым рядом подробностей, которые лежат вне фабулы и оказываются достоянием сюжета. Получает поддержку в сфере именно сюжета на первый взгляд проходное замечание повествователя о том, что «...остался поручик в мире лишней цифрой на счету живых душ» (188). Поручик не просто остался «лишней цифрой на счету живых душ» — нашли, как говорится, общий язык, поняли друг друга два сначала чужих человека: он и она. Исполняется, следовательно, предсказание поручика: «...понять человеку человека всегда можно» (196). И не только поняли, но и полюбили друг друга эти двое: не зря же Марютка несколько раз назовет поручика «синеглазенький» (208, 213), не зря прозвучат ее слова о том, что глаза поручика «для баб

опасные», ибо «в душу лезут», «растревоживают» (213).

До того, как прозвучит это Марюткино признание, до того, как возникнет лирическая патетика любовного чувства, в репликах красноармейцев промелькнет шуточный намек на возможность любви девушки к охраняемому ею пленному офицеру: «...Марютка миловато привораживает» (190); «Втрескалась, Марютка? Вяжи, вяжи миленького» (194). Тем самым подогреваются идиллические упования читателя на традиционный *happy end*, создается задержка в узнавании, тормозится действие. Автор, следовательно, вступает в своеобразную «игру» с читателем, направляет его на ложный путь.

После всех пережитых страданий оставшиеся в живых, в том числе герой и героиня, выходят к жилию, к людям, — надежда на благополучный исход получает и фабульную, и сюжетную поддержку. Разумеется, система задержек и узнаваний обостряет читательский интерес, повышает внешнюю занимательность произведения. Такова одна сторона в восприятии сюжетного движения, такова его содержательная суть.

С другой стороны, этот интерес важен не сам по себе: автор подогревает читательские надежды на счастливый исход, чтобы с тем большей бесцеремонностью разрушить эти надежды. На уровне сюжета возникает и идет по нарастающей тревожное ожидание страшной развязки. При первом знакомстве Марютка говорит поручику: «Только ты не думай, раз я баба, так от меня убежать можно. На триста шагов на бегу сниму. Раз промазала, в другой не надейся, рыба хольера» (189). В ответ на предложение красноармейцев расстрелять поручика («Что ж долго его таскать? Только порцию жрет задарма. Опять же одежда, обушка у него хороша, поделить можно», 192) Евсюков возражает: «Нельзя такого человека зря бить. От своей судьбы не уйдет» (192). Наконец, прощаясь перед от-

правкой конвоя с пленным офицером через Арал, Евсюков предупреждает Марютку: «А если на белых нарветесь ненароком, живым его не сдавай» (199). Прочитированные реплики звучат в те моменты когда движение фабулы у читателя никакого беспокойства не вызывает: движение здесь плавное, прямой угрозы героям нет.

Сами по себе, взятые и по отдельности, и в совокупности, эти реплики Марютки и красноармейцев фабульной нагрузки не несут, поскольку непосредственного влияния на движение фабулы не оказывают. Они — достояние сюжета. В масштабе сюжетно-композиционного единства, если брать его в целом, прочитированные реплики действующих лиц становятся многозначительным намеком на то тяжкое испытание, которому подвергнется Марютка.

После того, как мы узнаем о втором выстреле, происходит стремительное раскручивание не только фабульного, но и сюжетного действия в обратном направлении: в читательском восприятии реплики-намеки выстраиваются в систему ступенчатого движения по восходящей линии. Читатель как бы наново пробегает уже пройденный путь, окончательно убеждаясь в том, что создающие атмосферу тревожного ожидания реплики не были случайными. Эта тенденция сюжетного развития поддержана и мотивом гибели планеты, который возникает в репликах Марютки и поручика: «Земля напололам трескается...», — говорит она; «...трескается, трещит, старая сволочь!» — истерически кричит ее собеседник (220). Показательно и то, что к герою и к героине подключается повествователь, причем в его речи тоже получает преобладание повышенная эмоциональность: «Внезапно он (поручик. — В. С.) услышал за спиной оглушительный, торжественный грохот гнущей в огне и буре планеты. Не успел понять, почему, прыгнул в сторону, спасаясь от катастрофы, и этот гро-

хот гибели мира был последним земным звуком для него» (225).

Мы помним, что в шутке одного из красноармейцев уже содержался намек на возможную разлуку: «...припрет на ковре-самолете по воздуху Марья Маревна, украдет любезного» (194). И вот свершилось: планета счастья двоих разлетелась в прах, но только отнюдь не Марья Маревна украла у Марютки счастье, а Марютка своими собственными руками разрушила его («Что ж я наделала?»). Отныне нет для Марютки синих глаз поручика, которые «для баб опасные»: «В воде на розовой нити нерва колыхался выбитый из орбиты глаз. Синий, как море, шарик смотрел на нее недоуменно-жалостно» (225—226).

Ранее, как мы помним, Марютка говорила поручику: «Зенки-то у тебя — точь-в-точь как синь-вода» (201); «Во всю жизнь нигде таких глаз не видала. Прямо синь такая, аж утонуть в них можно» (213). Прямое соотношение морской синевы и синих глаз поручика воплощает Марюткину надежду на счастье, предощущение его. Развитие действия безжалостно перечеркивает все Марюткины надежды и ожидания. В масштабе сюжетно-композиционной структуры произведения возникает лирико-психологический параллелизм: по словам повествователя, «одна радость у Арала — синь-цвет, необычайный» (200) — одна радость была у девушки, впервые полюбившей. Но нет Марюткиной радости, между тем как в мире все осталось по-прежнему: небо — безоблачное, яркое, море — тихое, солнце — ослепительное, песок — желтый.

Следует обратить внимание на цветовую яркость пейзажных характеристик: открывается нам и остров, который стал «...ярко-желтым, канареечным на темном стекле густой воды» (222), и жаркая синева безоблачного неба: «В грузной синеве золотым пылающим колесом ярилось промытое талыми ветрами солнце» (222).

Заметим, что эта яркость появляется не сразу — она непосредственно предшествует гибели поручика и возникает после того, как перед нами развернулись ожесточенные идейные споры любящих. Заостренность споров и экспрессивно выраженная резкость цветовых характеристик подготавливают то последнее — предельное в своей жестокости — испытание, которому подвергается героиня.

Автор, таким образом, с помощью пейзажных характеристик создает накаленную атмосферу, с тем чтобы происходящее на маленьком островке посреди Аральского моря было частью того великого разлома, который происходит во всем мире. Как видим, начинают складываться условия для того, чтобы «психология факта», о которой писал М. Горький, открывалась читателю также и с помощью пейзажных характеристик. Сюжетное движение, с одной стороны, приобретает дополнительную нагрузку, а с другой — дополнительный импульс идейно-эмоционального порядка.

В только что рассмотренных пейзажных характеристиках заявляет о себе одна любопытная особенность: откровенная метафоричность процитированных пейзажных зарисовок перекликается с предыдущими зарисовками, где тоже используются тропы. Например, отмечается, что во время перехода евсюковского отряда через пески «пел серебряными выюжными трелями буранный февраль», который «заносил мягкими коврами, леденистым пухом, увалы между песчаными взгорбьями...» (181), и небо в эти дни «...было отрезано от земли, как мясничьим ножом, по ровной и мутной линии низкого горизонта» (181). После того как остатки отряда вышли к Аральскому морю и когда Евсюков отправляет пленного поручика морским путем вместе с Марюткой и двумя красноармейцами, «...низкое солнце полированным медным тазом поползло по пустой би-

рюзе...» (198). Острова на Арале — «блины, на сковородку вылитые, плоские до глянца...» (199).

Здесь тропы носят иной характер — они все построены на бытовых, домашних ассоциациях: «мягкие ковры», «мясничий нож», «полированный медный таз», «блины, на сковородку вылитые». Бытовые ассоциации еще раз напомним о себе при описании морского путешествия: «Вода вдали сверкала чернильными отблесками» (201); «Ветер бесился синим воем...» (202). Тропы, построенные на откровенно домашних, бытовых ассоциациях, несут в себе мечту о покое, уюте, отдыхе или память о них. Эти чувства, конечно же, объединяют измученных людей, составляющих остатки разбитого красноармейского отряда, бредущего через пустыню, и тех, кто отправился в плавание. Вместе с тем рядом — по контрасту — возникает стремление уйти от бытовых связей и уподоблений: «Оранжевая кровь пролилась по горизонту» (201); «Волны нагоняли сзади, высокие, черные, похожие на драконьи хребты, хватали за борта шипящими челюстями» (202). Так подготавливается и осуществляется переход к уже рассмотренным образам — к «золотому пылающему колесу» солнца, к тому цветовому богатству природы, которое открывается читателю накануне гибели поручика. Здесь бытовые связи и уподобления отсутствуют полностью.

Напомним, что Евсюков и большинство красноармейцев уходят из действия, достигнув киргизского поселения на берегу Аральского моря, где есть и сытная пища, и крыша над головой, и давно ожидаемый отдых. Именно с ними и с памятью о них, находящихся на отдыхе, эмоционально-психологически связаны пейзажные зарисовки, которые основаны на бытовых метафорических ассоциациях. Что же касается Марютки и поручика, когда они плывут по морю или выходят на острове, то для них нет в конечном счете ни дома, ни отдыха. Отсюда и иной облик пейзажных зарисовок — их

ослепительный свет, резкость, свобода от бытовых метафорических ассоциаций. Тропы здесь, как видим, обслуживают сюжет и оказываются структурно значимыми, поскольку активно участвуют в создании сюжетно-композиционного единства. Это и позволяет говорить о том, что речевой стиль способен быть одним из организующих и создающих художественную целостность факторов.

Изменения в характере тропов, происходящие на уровне пейзажных характеристик,— одно из проявлений той перестройки, которая захватывает сюжетно-композиционную структуру произведения в целом. Эта перестройка коренным образом изменяет и тип пространственной организации эпического действия. Экстенсивность вводных эпизодов, подчиняющихся центробежным тенденциям, сменяется концентрированностью, создающейся за счет центростремительных тенденций.

Экспозиция носит развернутый характер. Действие открывается в пространство, практически безгранично: герои перемещаются в открытом пространстве, им сопутствуют трудности, которые нужно преодолевать. Преодоления, связанные с перемещением в пространстве, как раз и составляют основу фабульной занимательности (дойдут — не дойдут, уцелеют — не уцелеют), о которой у нас уже шла речь применительно к судьбе обоих главных героев.

В экспозиции в нарушение хронологической последовательности фабульного действия совершаются отступления в прошлое некоторых действующих лиц. Читатель, идя за повествователем, на какое-то время перестает следить за движением отряда через пустыню и сосредоточивает внимание сначала на комиссаре Евсюкове, а потом — на Марютке. Прошлые комиссара и прошлое Марютки, взятые автором по отдельности, не имеют непосредственного отношения к фабульному действию, не оказывают на него прямого воздействия. Они

носят спокойный, эпически описательный характер. Эти отступления в предысторию придают повествованию черты экстенсивного — «романного» — построения.

Следует обратить внимание на то, что, начиная первую главу, повествователь заявляет, что она написана «...исключительно в силу необходимости» (177), а в заключительных ее абзацах утверждается, что «эта глава, собственно, совершенно лишняя в ...рассказе» (181). Противоречие, здесь возникающее, диалектическое. Первая глава «лишняя» постольку, поскольку еще нет поручика, с которым как раз и связано развитие конфликта. Вместе с тем она возникла «в силу необходимости», ибо эпический простор открытой, развернутой в безграничное пространство композиции предоставил автору свободу, которой он и воспользовался для того, чтобы мотивировать и характер героини и ее положение среди окружающих.

Всего, как мы помним, в «Сорок первом» десять главок. Однако лишь в четвертой — об этом нас предупреждает заголовок — у Марютки «завязывается первый разговор с поручиком» (193). Именно здесь действие утрачивает заданные ему в экспозиции признаки «романной» экстенсивности. И это понятно: переход через пески завершен, уцелевшие вышли к морю, к спасению. Эпическое пространство пустыни осталось позади, появилось море — как некий ограничитель движения в пространстве, как показатель известной завершенности эпического действия.

Дело, однако, в том, что оно приобретает завершенность лишь для красноармейцев — для массового, коллективного героя. Коллектив вышел из выпавшего на его долю испытания победителем, как, скажем, в «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова, в «Падении Даира» А. Малышкина, в «Железном потоке» А. Серафимовича, в «Ташкенте — городе хлебном» А. Неверова. Поэтому в изображении последующей жизни массового,

коллективного героя нужды уже нет. Зато Марютка и поручик именно теперь приблизились к своему главному испытанию. Для красноармейской массы море — пространственный ограничитель перемещения. Для Марютки и поручика это — подготовка, разбег для последнего, ведущего к кульминации прыжка. Возникший здесь рубеж перешагнут только те, на ком сосредоточится все дальнейшее действие, приобретающее с этого момента откровенно интенсифицированный — собственно новеллистический — характер. Имеет место сосуществование «жанровых и внежанровых структур»²⁶. Экстенсивное начало порождается внежанровыми, а интенсивное начало — жанровыми (жанрообразующими) структурами, которые и составляют основу рассматриваемого произведения.

При всем значении пространственных характеристик нельзя забывать, что они являются формой выражения временных показателей. Своеобразие пространственных перемещений — это внешнее выражение движения времени и в фабуле и в сюжете. Все дело в том, как автор распорядится с непосредственно переживаемым временем: «Стоит только рассказчику «перерасходовать» переживаемое время, как произведение начинает выходить из границ жанра, перестает быть рассказом»²⁷. Этого «перерасхода» Б. Лавренев как раз и не допускает. Чтобы избежать «перерасхода», он перебрасывает обоих героев на необитаемый остров, уплотняя действие как во времени, так и в пространстве.

Поэтому «романная» экспозиция отнюдь не придает экстенсивности сюжетно-композиционной структуре «Сорок первого». Скорее наоборот: свободно развивающееся вступление выводит к концентрированно организованному действию. «Романное» начало исчезает в процессе развития действия — под давлением конструктивно значимых элементов малой формы. Интенсивный — новеллистический — характер этого действия про-

является именно за счет концентрации. Возникает эта концентрация прежде всего на уровне фабулы: тонут, как мы помним, Вяхирь и Семянный, уносит волной бот — герой и героиня остаются один на один в безлюдном замкнутом пространстве острова — ни въезда, ни выезда. Происходит резкое сужение пространственного континуума. Конвоир (Марютка) и конвоируемый (поручик) оказываются у острова в плену. Внешние — принадлежащие фабуле — обстоятельства создают предпосылки для внутреннего — сюжетного — действия. Этими внешними обстоятельствами частично мотивируются, частично подготавливаются и развитие любовного чувства, свободного от посторонних взглядов, и выявление противоречий идеологического порядка — ни от любви, ни от ненависти Марютке и поручику уйти некуда.

Сюжетное развитие закрепляет мучительное единство противоположностей: тут и духовная и физическая близость любящих, тут и решительная взаимная отчужденность жизненного опыта каждого из них, тут и коренная противоположность их идеологических позиций. Показательно, что именно здесь из высказываний поручика мы узнаем о его прежней жизни. Тем самым предыстория Марютки, о которой читатель узнает в начале эпического изложения, как бы уравнивается предысторией поручика в конце. Внешняя симметрия как раз и подчеркивает внутреннюю противоположность обоих персонажей. Тем самым прошлое Марютки и поручика оказывается знаком, вводимым для того, чтобы выявить расстановку сил в исторически значимом конфликте, который крупным планом проецируется на две человеческие судьбы. Появление парусника с людьми в белогвардейской форме — последний фабульный толчок для того, чтобы получил окончательное сюжетное, композиционно реализованное развитие внутренний конфликт, достаточно назревший и раскрывшийся до появления парусника, в спорах Марютки и поручика.

Если в экспозиционных — «романных» — главах «Сорок первого» на передний план выдвигались внешние по отношению к героям обстоятельства, в которых формируются, самовыявляются характеры, то в «новеллистических» главах интерес к обстоятельствам сменяется преимущественным интересом к характерам двух главных героев — героев, которые в основном сами определяют обстоятельства собственного поведения, своей жизни в целом.

В «романных» главах историческая необходимость управляет людьми непосредственно, и люди ей подчиняются, представляя прежде всего как функция социально-жизненных обстоятельств: Марютка вместе с другими бойцами стреляет в противника, шагает через пустыню; поручик попадает в плен и ведет себя соответственно — подчиняется установленному для него распорядку: по приказу трогается с места, подсаживается к котлу, ложится спать. Ни Марютка, ни Говоруха-Отрок не совершают ничего такого, что свидетельствовало бы о самопроявлении индивидуальной воли каждого из них, о стремлении и готовности принимать те или иные индивидуальные решения.

Правда, выйдя на берег Аральского моря, Марютка уже проявляет известную самостоятельность в своих решениях и поступках — она развязывает поручику руки, взяв с него страшную клятву, ею же и сформулированную («Клянусь бедным пролетариятом, который за свои права, перед красноармейкой Марией Басовой, что убечь не хочу», 197), читает ему собственные стихи. Конечно, и здесь, на отдыхе, в социально-бытовом плане все остается по-прежнему: она — конвоир, он — конвоируемый, однако теперь уже в их отношениях появляется нечто, обособляющее красного стрелка Марютку и белого офицера Говоруху-Отрока среди окружающей их действительности.

Тем самым подготавливается вторая половина рас-

сказа, когда действие переносится на остров. Здесь судьба героя и героини целиком зависит от их индивидуальных волеизъявлений. Отсюда и повышенная активность характеров, в которых обнаруживаются, выступают на передний план и реализуются возможности личного действия. Отсюда и резко возросшая роль диалогов, и стремление свести к драматургически концентрированному минимуму психологические и бытовые мотивировки, связанные с прошлым и настоящим героя и героини. Так заявляет о себе «драматургичность» «Сорок первого»²⁸. Повествователь здесь уходит в тень.

Однако, подобно тому, как «романная» экспозиция не переводит «Сорок первый» в рамки романного жанра, «драматургический» элемент не подменяет собой эпическое действие, не размыл его, не нарушил, а скорее даже укрепил, ибо подчеркнул, высветил повеллестическую природу произведения, которое, как видим, «демонстрирует противоречие» между логикой природных, изначально человеку присущих мыслей, представлений, переживаний и суровой логикой гражданской войны, логикой исторических закономерностей. Личные интересы героя и героини вступают в неоднозначные отношения с исторической необходимостью: возникает сложное единство, в котором одни настроения соответствуют требованиям истории, а другие вступают с ней в противоречие. Важно обратить внимание на то, что история вносит поправку в развернувшуюся было идиллию доверия, дружбы, любви.

Эту поправку высвечивает сюжетно значимая литературная параллель, возникающая в сценах, которые разворачиваются на острове. Поручик пересказывает Марютке знаменитый роман Даниэля Дефо. Литературная параллель исполнена контраста. Происходит ироническое обнажение приема. Б. Лавреневу нужно противопоставить Марютку и поручика героям Даниэля Дефо:

если Робинзон и Пятница, каждый по-своему, находят на острове надежную защиту, обретая во взаимной привязанности силы для торжества над природой и защитой от чужих людей, то положение героев Б. Лавренева значительно сложнее: Марютка и поручик, конечно же, стремятся сохранить любовь, но вместе с тем они готовы разрушить ее.

В романе Даниэля Дефо — в соответствии с просветительским миропониманием — изначально присущие человеку добро и разум являются достаточными условиями для достижения если и не счастья, то хотя бы благополучия и известной стабильности бытия. В новелле Б. Лавренева логика истории вступает в противоречие с природой естественных человеческих отношений. Показательно, что за историей Робинзона Крузо следуют идейные споры Марютки и Говорухи-Отрока — споры, в ходе которых выявляется, высвечивается их идейная чуждость друг другу. Перед тем как появиться на горизонте паруснику, поручик произносит знаменательную фразу: «Раз культура против культуры, так тут уже до конца» (443).

Герой и героиня, до того как произошла их встреча, уже сделали один раз свой выбор. Затем им потребовалось подтвердить прежнее решение. Прогремевший в финале винтовочный выстрел подчеркивает, как уже говорилось, активную фабульную роль Марютки. Действие, стремясь к развязке, устанавливает тем самым завершающие связи внутри текста. Нельзя не согласиться: если первый выстрел обозначает «только борьбу политическую», то другой выстрел вбирает в себя «и категории нравственные»²⁹.

Следует только сказать, что «категории нравственные» как раз и выводят читателя к вопросу о соотношении естественного стремления к личному счастью и исторической закономерности. Фабульно логика истории

берет верх над естественными человеческими стремлениями, ибо, как сказал поэт, «сила силе не равня». Гибель их любви тем более страшна, если учесть, что Марютка и Говоруха-Отрок не только молоды, здоровы, но и соревнуются между собой в силе человеческой привязанности, в способности к взаимопониманию.

Дело, как видим, отнюдь не в том, что «...чувство классовой ненависти овладевает всем существом Марютки, превозмогая все случайные чувства...»³⁰. «Случайными» эти чувства не назовешь. И дело не только в том, что «человек массы» «нуждается во всем прекрасном, духовном...»³¹, что «...в обществе, разделенном на классы, в эпоху социальных классовых битв люди не имеют права на полную, совершенную свободу чувств»³².

Суть в следующем. Если, как уже сказано, логика истории фабульно торжествует над логикой изначальных человеческих побуждений, то сюжетно эти стремления отнюдь не являются побежденными: не зря вынесено в финал Марюткино раскаяние («Родненький мой! Что ж я наделала?»). Не зря в финале смотрят на рыдающую Марютку «остолбенелые люди». Обратим внимание на выбор слова: не «офицеры», не «солдаты», не «белогвардейцы», а именно «люди». Повествователь здесь вновь приобретает активность. В рамках «сюжета автора» слово повествователя выступает как максимально приближенное к авторскому. Здесь высота общего взгляда, здесь подведение итогов. Здесь не только трагическая гибель, но и трагическое очищение. На этих условиях и создается завершающая целостность «Сорок первого». В ее пределах получает выражение центральная для главных героев, испытывающая их ситуация, которая при всей своей внешней исключительности и локальности проецируется на безграничную действительность.

§ 3. Ал. Н. Толстой. «Голубые города»

В центре «Голубых городов» — конфликт главного героя, талантливого молодого архитектора Василия Алексеевича Буженинова, с консервативной средой, столкновение идейного революционера, участника гражданской войны с обыкновенными обывателями, конфликт между творческим человеком, который мечтает о дальнейших, революционных по существу, преобразованиях, и консервативно настроенными людьми, которых вполне устраивает их быт и которые боятся перемен в своем замкнутом внутри себя существовании.

Автор фабулы мотивирует революционную настроенность своего героя: Буженинов начал боевой путь в дни московских октябрьских боев («...семнадцати лет влез в броневик, мчавшийся вниз по Тверской к площади Революции»), «воевал три года»³³. Еще в годы гражданской войны Василия Буженинова захватила мечта о Голубых городах бесклассового будущего. Терзаемый тифозной горячкой, будучи на грани сна и яви, он делится с читателем задушевнейшей своей мечтой — ему видится «мост над полгородом, арка, пролет — три километра...», «...фонари по дуге на тончайших столбах, как иглы...» (290, 291).

Эту свою мечту он приносит в деловые послевоенные будни. Именно теперь и мечта героя и он сам подвергаются самому тяжкому испытанию на прочность. Василий Буженинов, возвращаясь в родной город, попадает во враждебное окружение и, поначалу сам того не замечая, оказывается в одиночестве. В конечном счете происходит открытое столкновение с мещанским миром. В итоге рушатся творческие планы героя и его надежды на личное счастье: затравленный Василий Буженинов совершает убийство, поджигает город и водружает на случайно уцелевшем телеграфном столбе эскиз,

который представляет собой панорамное изображение Голубого города будущего.

Основная тенденция композиционного построения применительно к образу главного героя и к «Голубым городам» в целом — это утрата Василием Бужениновым иллюзий касательно собственной жизни в уездном городе. Если в день приезда «мещанский мирок был окутан волшебной пессенкой птицы», которая «за облаками самоварного пара...пела Буженинову о несказанном будущем» (299), то уже в следующей главке, носящей многозначительное название «Подолшвы касаются земли», появляется еще одна птица — «столетняя лохматая ворона», которая прилетает «из неподвижного неба», чтобы спросить: «Карр, здравствуйте, Василий Алексеевич, что думаете предпринять?» (300). Обратим внимание на то, что вопрос предваряет аналогичные вопросы горожан. Обратим внимание и на то, что «неподвижное небо», откуда прилетела ворона, задающая вопросы, оказывается сродни тому «жизню глухому», которое Буженинов, идя со станции, уже зафиксировал «черт его знает, каким-то завитком» и которое постепенно, шаг за шагом начинает обступать Буженинова.

«Столетняя... ворона», соотносясь с «неподвижным небом» и с «жизнью глухим», заставляет вспомнить и другие сюжетно значимые подробности на предыдущих страницах. Тут и «щель просвета над краем степи» в дни гражданской войны — «...тусклая, как трехсотлетняя тоска земли российской...» (290), тут и описание парома, относящееся к мирным 20-м гг., когда Буженинов едет на родину: «...через вздувшуюся, мутную реку двигалось древнее судно, полное скота, телег и баб. По всей видимости, корабль достался мужикам от варягов и плавал скоро уже две тысячи лет, развозя жителей в разлив по деревенькам» (297). «Столетняя... ворона», «трехсотлетняя тоска», судно, которому «скоро уже две тысячи лет», — все это призвано не только со-

здать образ «жизня глухого», но и выявить масштабы его измерения. Перед нами сила, с которой нельзя не считаться; но герой эту силу пока что во внимание не принимает. Не случайна уже упомянутая подробность: Буженинов зафиксировал «жизнь глухую» «черт его знает, каким-то завитком».

Для того чтобы впечатления этого ряда переместились с периферии бужениновского сознания в центр, нужно, чтобы они сконцентрировались, сгустились. «Жизнь глухая» начинает обступать главного героя, причем на передний план выдвигаются приметы настоящего, а не память о прошлом. Настоящее выступает как нечто безрадостное и некрасивое. Унылая природа соединяется со столь же унылым бытом: «...сидит ворона, нахохлилась...» (302). Теперь ее нахохленное сидение сродни не только унылой природе («неподвижное небо», «серое небо»), но и безрадостным, некрасивым деталям быта: «...все тот же забор... на дороге ржавое ведро валяется» (302). Грязь на улице — убогое убранство бужениновского домика — грязь в пивной с торжественно-претенциозным названием «Ренессанс», где «на дощатый пол натащили навозу с площади» (304).

Нагнетая некрасивые подробности окружающего мира, автор тем самым начинает психологическое испытание Буженинова. Эти подробности, скапливаясь, соотносясь между собой и с эпическим изложением в целом, активно участвуют в формировании сюжета, поскольку не только психологизируются, способствуя раскрытию внутреннего «я» главного героя, но и создают общую эмоциональную атмосферу — читательское ощущение уныния и бедности. Однако если бы мир, окружающий Буженинова, был бы только жалок, если бы впечатление от него сводилось только к ощущению уныния и бедности, конфликт не получил бы такой напряженности и интенсивности.

Все дело в том, что и из попадающих в поле буже-

пиновского зрения некрасивых пейзажных и бытовых подробностей, и из рассказов словоохотливого Сашка Жигалева складывается облик мира столько же жалкого, убогого, сколько и подвижного, исполненного энергии, по-своему жизнедеятельного. В самом деле. Бегаёт с доносами и ведет сложную интригу Утевкин, продает гусенка «страшноглазый мужик», находятся в лютой вражде буфетчица Ранса и Надя, которые, по словам всезнающего Сашка, «одного летчика в прошлом году не поделили» (305). Со своей стороны, Сашок тоже — воплощенная активность: вот он побеседовал с Василием Бужениновым, вот он присел за соседний столик, «совещаясь по хлебному делу» (306), вот он поделился планами своей поездки в Англию «по папkinsким делам» (303) и, наконец, «бойко пошел в уборную» (304).

Весь этот быт с его суетой и низменностью наталкивает героя на невеселые раздумья: «Вековая тоска, бедность, житье-бытье... Пивная с дамочкой, Утевкин, Сашка... дрянные разговоры... Пристроились, приспособились... Утевкин фокстрот пляшет... Живут, живут... Зачем?.. Здесь, что ли, вырастет великое, прекрасное, новое племя?..» (307).

Вопрос, заданный Василием Бужениновым, имеет большое композиционное значение. Еще не возникло «открытое столкновение героя с мещанским миром; все, как говорится, впереди — косное мещанство еще проявит максимум энергии, противопоставляя себя главному герою. Будут и угрозы, и оскорбления, и насмешки, и — в финале — облава. Учитывая эти предстоящие Буженинову испытания, мы можем с уверенностью сказать, что именно здесь намечается основное направление в развитии конфликта.

Нужно, однако, чтобы тягостные впечатления главного героя усугубились, чтобы ему не на кого было опереться в родном городе, чтобы он оказался в полной

изоляции. Главный герой возвращается на свою детскую родину, надеясь набраться сил, окрепнуть, побыть среди родных. Но от родных помощи мало. Материально они бедны, а духовно чужие. Слепая и глухая мать «...все добивалась, не большевик ли он, Вася?» (300). Еще не видя Надю, дальнюю родственницу, Буженинов влюбляется в нее. Возвращаясь домой, он надеется найти в Наде друга — обрести взаимопонимание. Для него немыслимо, чтобы близкий человек, живущий в доме его детства, оказался чужим. Отсюда и идет упорство бужениновских упований: «Не было сомнения, — Надя поймет, оценит его, и весь житейский вздор, безденежье покажутся ничтожными» (301); «Она должна увидеть голубой город. Глупо было о нем рассказывать. Нужно показать. Она поймет» (310).

Все дело, однако, в том, что она не понимает. Одиночество начинается уже в родном доме.

Василий Буженинов несет в себе мечту о революционном переустройстве мира — Наде нужно не это переустройство, а личное благоустройство по нормам привычного существования. Поэтому в бужениновских видениях будущего Надя отсутствует — ей там делать нечего. Буженинов, таким образом, и в мечтах остается один-одинешенек. Наде близко все, что воплощает в себе хоть какую-то устойчивость, начиная от «кровати под балдахином» и кончая дружбой с Зоей Масловой, про семью которой бужениновская кухарка сообщает: «Лавошники. Раньше богатеи были, и теперь, слава богу, с достатком» (313).

Надю — последнюю и единственную опору Буженинова — уводит наглый и вездесущий Сашок. Главный герой терпит поражение, которое подготовлено следующей композиционной деталью. Буженинов только приехал, только встретился с Надей, и от него не ускользнул пренебрежительно-разочарованный взгляд девушки: «Вид у меня паршивый, конечно, больной, зубы не

в порядке... но разве это именно важно?.. Приятнее, если бы этакий молодчина ввалился в крепких сапогах, веселый, полон карман червонцев...» (300).

И хотя Василий Буженинов отмахивается: «Ах, глупости, мелочи...», тем не менее отмахнуться от «этакого молодчины» «в крепких сапогах» невозможно. Сашки Жигалева еще нет, но его появление предсказано. Словно бы вызванный к жизни главным героем Сашок появляется и действует вопреки главному герою, как полная ему противоположность.

И действительно, у главного героя невзрачная внешность измученного жизнью человека — Сашок физически привлекателен («...румяный молодой человек...», 303). У главного героя, как мы помним, «зубы не в порядке» — Сашок «бросил в рот моченую горошину, ухватил ее крепкими зубами...» (303). Главный герой плох одет — сын богатого хлеботорговца Сашок на протяжении действия несколько раз меняет наряды: то он «в поддевке и плюшевом картузе...» (303), то «в палевой вышитой рубашке, в полосатых брюках, в желтых полуботинках», в клетчатой кепке «московской моды» «комсомолка» (314).

Буженинов и Сашок противоположны и в строе чувств, в миропонимании. Главный герой живет в области смелых эстетических идей и остается в Надиных глазах чудачком, «блаженным». Его антипод имеет свое представление об искусстве — он поет: «Люблю измятого батиста с ума сводящий аромат», и Надя млеет, восхищается.

Наконец, если главный герой, как сказано в начале, «женщин, разумеется, дичился» (292), то Сашок, напротив, «был ловок обращаться с девушками» (323). Если Василий Буженинов, живя под одной крышей с Надей, «прирастал к ступенькам, не решаясь кинуться к Наде, разбудить ее и сонной сказать: «Надя, люблю, Надя, страдаю, Надя, сжался, хочу тебя...» (312), то

Сашок смело входит в девичью комнату, куда главный герой, как мы помним, войти так и не решился.

Так терпит поражение Буженинов. Но дело не только в духовной несоотнесенности главного героя и тех, кто ему противостоит. Дело еще и в том, что среди тех, кто противостоит Буженинову, Надя и Сашок выделяются своим физическим обаянием, здоровьем — всем тем, чего лишен одухотворенный главный герой. Покажательно, что в своей здоровой чувственности Надя и Сашок повернуты в сторону природы, родственны ей. Вспомним: для влюбленной Нади в одном ряду оказываются «жаркий вечер, сухие пылочки кузнечиков в скошенной траве, зацветшие липы да пчелы, истома под батистовым капотом (подарок Зои) и нахальный Сашка...» (316). Соответственно — Сашок в своей неотразимости тоже предстает овеянный дыханием сельской природы: «Весь он был еще горячий от полевого солнца, обгоревший и веселый. <...> От Сашки пахло дорожной пылью, колосьями, свежим горохом...» (322).

Совершенно очевидно, что в здоровой чувственности и красоте Нади и Сашки есть своя, существенная для автора, правота. При всей своей бездуховности они оба воплощают огромную силу естества. Оба они, будучи представителями косного, мешанского мира со всеми вытекающими отсюда последствиями, обладают именно тем, чего лишен в повседневной жизни Буженинов. Главному герою, больному, физически непривлекательному, остается одно: в мечтах о Голубом городе воображать себя здоровым, красивым, любимым. В сфере будущего главный герой пытается не только отстоять свое творческое «я», но и преодолеть одиночество, вырваться тем самым из кольца «мелочей жизни». Нелучайно Василию Буженинову именно в Голубом городе чудится зовущий женский голос.

Но мечта не в силах прорвать окружение. Важно отметить, что главному герою противостоит не только

равнодушные Нади, не только удачливость в любовных делах вездесущего Сашки, но и пошло-наивные интриги незадачливого Утевкина.

Напомним: именно Утевкин первым в городе проявляет враждебность в отношении Василия Буженинова — именно Утевкин задал уездной общественности риторический вопрос: «...долго ли он будет у нас на шее сидеть паразитом...» (304). Именно на Утевкина в конце обрушивает свой гнев Василий Буженинов и становится убийцей.

С рассмотрения этого эпизода и начнем выяснение композиционной функции образа Утевкина: «Наконец Буженинов нашел Утевкина. Тот стоял у сада Масло-вых,— фуражка на затылке, задом упирался на трость. Рот у него был раскрыт, будто он подавился...

— Ну и чепуха,— в величайшем удивлении проговорил Утевкин не то самому себе, не то Буженинову, подходившему (в лунной тени от акаций) со стиснутыми зубами, с отведенной за спину рукой,— ну и стерва эта Надька... А я-то дурак, ах, трах-тарарах... А с ней Сашка, оказывается, очень просто голяшки заворачивает...

Буженинов резко кинулся вперед и со всей силой ударил Утевкина камнем в висок...» (321—322).

В этой пространной — по необходимости — цитате следует обратить внимание на то, что Утевкин увиден в откровенно непривлекательном облике. Герой наделяется непривлекательным обликом уже при первом своем появлении. Эта же непривлекательность сохраняется в момент его гибели. Откровенно убога обстановка, на фоне которой действует Утевкин. Сначала (при первом знакомстве) уездный сердцеед показан в унылых интерьерах трактира «Ренессанс», а незадолго до гибели — на грязных задворках «переулка имени Марата»: «Свет падал на кучу щепня, ржавого мусора, битой по-

суды. Буженинов обогнул ее и в окне увидел Утевкина, набивавшего папиросы...» (320).

Интересная деталь и образа Утевкина, и построения действия в целом: на всем протяжении «Голубых городов» так и остается невыясненным, действительно ли Утевкин испачкал ворота бужениновского дома и в самом ли деле он угрожал в темноте главному герою. И это при общей тщательной фабульной мотивировке действия в целом и отдельных поступков персонажей!

Дело в том, что для Ал. Н. Толстого важна не столько реальная виновность Утевкина, сколько последовательная ненависть к нему Буженинова: «Нет, вы меня не собьете, товарищ следовательно... Три года воевать, чтобы увидеть, как Утевкин в фуражечке стоит... Нет, нет... Какие там реальные данные... Он во все время гражданской войны на пустыре отсиживался и теперь мажет ворота, папиросы набивает...» (321).

Мелкий конторский служащий становится для главного героя препятствием на пути к Голубым городам будущего. Утевкин застилает Буженинову свет совершенно так же, как лежавшему в тифозном бреду Буженинову привидевшиеся белогвардейцы мешали увидеть панораму Голубого города: «Ну вас к черту... Не топчитесь перед глазами, не мешайте...» (290).

Утевкин — наиболее полное выражение «мелочей жизни», обступивших главного героя. Нет белогвардейцев — они стали памятью для таких, как Василий Буженинов. Но зато реально сущим оказывается Утевкин, который по-своему энергичен и жизнедеятелен. Утевкин увиден так, чтобы довести до минимума возможности читательского к нему сочувствия. Тем самым открывается простор для прони и неприязни.

С этой точки зрения показательно, что Утевкин нигде прямо не соотносится с природой, что он действует только в пределах городской черты, показан только в антураже унылого уездного быта. Нужно это для

того, чтобы персонаж стал частью убогого уездного существования, символическим воплощением его. На определенном этапе эпического действия Буженинов оказывается в окружении у городской уездной жизни, но пока этого не произошло, Ал. Н. Толстой выводит Буженинова на прямую связь с природой, тем самым противопоставляя главного героя унылому мещанскому существованию в целом и в первую очередь образу Утевкина. Природа до поры до времени выступает как союзница Буженинова. Здесь он отдыхает, здесь ощущает радость бытия, приобретает душевный покой, восстанавливает силы: «Когда слишком уж горела голова от работы и дрожали руки, он прятал холст под диван, брал картуз и шел за реку, не замечая ни пыли, ни гнилых заборов, ни приветливо кланяющегося Пикуса в дверях лавки» (310).

Пыльному и жалкому уездному городу противостоит красота заречной природы: «Голубой свет неба лился в глаза, солнцем припекало щеку, на медовой метелке возилась пчела. Налетал ветер, шумя осинами, собирая с земли островатый запах трав, меда, влаги» (310—311).

«Голубой свет неба», припекающее солнце, «медовая метелка», на которой «возилась пчела», запах «трав, меда, влаги», будучи родственны «жаркому вечеру, сухим пилочкам кузнечиков в скошенной траве, зацветшим липам да пчелам», запахам «дорожной полыни, колосьев, свежего гороха», не сближают, однако, Василия Буженинова с Надей и Сашкой. Дело в том, что, оказываясь как в черте уездного города, так и за его пределами, главный герой живет в абстрактном мире мечты о Голубом городе будущего, где «...стояли в отдалении друг от друга уступчатые, в двенадцать этажей, дома из голубоватого цемента и стекла. Их окружали пересеченные дорожками цветники — роскошные ковры из цветов. Над этой живописью трудились знаменитые

художники. С апреля по октябрь ковры цветников меняли окраску и рисунок» (293—294).

С одной стороны, заречный пейзаж и пейзаж Голубого города отмечены праздничностью: «дома из голубоватого цемента и стекла» перекликаются с «голубым светом неба», «пересеченные дорожками цветники — роскошные ковры из цветов» — с «медовой метелкой». С другой стороны, Голубой город в своей праздничности откровенно декоративен: над ним «трудились знаменитые художники». Эта декоративная праздничность сообщает повествованию некоторую условность, проявляющуюся в приподнятой обобщенности изображения.

Приподнятая обобщенность и условная декоративность бужениновских видений подчеркивают взаимную неконтактность творческой мечты и грубой реальности, обнажают одиночество Буженинова. Пыльные улочки и гнилые заборы уездного городка так же противостоят бульварам и проспектам Голубого города, как противостоит здоровый и красивый Буженинов 2024 года Буженинову реальному — исхудалому, бедно одетому, с плохими зубами.

Соотнесение образа Буженинова с образом природы, со своей стороны, оттеняет одиночество главного героя. Одиночества не знают ни по-своему близкие к природе, физически привлекательные Сашок и Надя, ни изолированный от природы физически непривлекательный Утевкин. Дело в том, что и Сашок, и Надя, и Утевкин — свои в мире уездного города, между тем как Буженинов — чужой от начала до конца, с той только разницей, что сначала эта его чуждость открыто в конфликтах не выражается, а потом получает непосредственное, эпически наглядное воплощение. Борьба становится открытой именно после того как перед читателем разворачивается и близкая Буженинову заречная природа, и нарядная декоративность Голубого города.

Спокойствие и безмятежная красота заречной при-

роды, перекликаясь и соединяясь с декоративной красотой Голубого города, оказываются затишьем перед бурей, остановкой перед резким скачком, когда коллектив «своих» единым фронтом выступает против одинокого «чужого». Одно за другим следуют события, резко обостряющие обстановку. Кто-то в сумерки кидает камнем в Буженинова и кричит «страшным голосом»: «Мы тебя разнавозим!» (311). Надя сначала объясняет: «Как не понять, что ты меня компрометируешь... Бог знает, что говорят по городу» (311), а после того, как оказались «украшены» ворота бужениновского домика, истерически кричит: «Убирайся, ты один виноват в моем позоре... уезжай в свою Москву, дармоед блаженный...» (317).

Пейзажные характеристики в новых условиях становятся иными. Они уже не столько обслуживают отдельных персонажей (Буженинова, Надю, Сашку), сколько проецируются на жизнь городка в целом: «Деревья начали вянуть. На лугах за рекой стояла мгла. Говорят — горел хлеб. От сухости по ночам трещали стены. В учреждениях служащие пили воду, вялые, как вываренное мясо» (316).

Эти характеристики по сравнению с предшествующими приобретают новое качество: на передний план выдвигаются палящее солнце, сушь и пыль, поднимаемая ветром. Конечно, автору нужно мотивировать быстрое распространение пожара в финале, но этим значение упомянутых пейзажных деталей отнюдь не исчерпывается. «Белое солнце», «мглистое раскаленное солнце» соотносится не только с рядом расположенными в тексте подробностями (с «пыльным столбом», который идет «кругом по сухому навозу», с «сонными курами», бродящими «по горячей пыли», с «горячей мглой», 317, 318), но и с деталью, которая возникла страницей раньше: «От сухости по ночам трещали сте-

ны» (316). Создается атмосфера не просто духоты, но и общей напряженности.

Все эти подробности пластического — изобразительного — ряда дополняются вскоре экспрессивной, лирически окрашенной деталью: «...взошла половинка луны, в городе легли невеселые тени от крыш» (321). Разумеется, лунное освещение нужно для того, чтобы Василий Буженинов мог в уездной темноте опознать Утевкина, однако эпитет «невеселые» выполняет иную функцию: он, как и другие, только что рассмотренные, пейзажные детали усиливает напряженность, нагнетает дополнительное ощущение тревоги, является как бы предзнаменованием убийства Утевкина, непосредственно ему предшествуя. Таким образом, все эти пейзажные подробности эмоционально подготавливают кульминацию произведения и прежде всего первый этап этой кульминации — убийство Утевкина.

Вместе с тем пейзажные характеристики, возникающие после того, как оказались «украшены» бужениновские ворота, эмоционально подготавливают и второй этап кульминации — поджог, совершаемый Василием Бужениновым. Новый ряд пейзажных деталей (возникающий уже после убийства Утевкина) включает в себя зарисовки двух типов. На одном полюсе могучая негородская природа, напоминающая о себе «белым оком молнии», — оно «мигнуло» «за рекой в непроглядной тьме», «багровой молнией», которая «упала за речкой» (326, 327). Заметим, однако, что молния видится повествователю «сквозь пыль» — так появляются снижающие подробности, тяготеющие к другому полюсу: тут и «облако пыли», которое «закутало переулочек», и ветер, «душный, как из печки», бросавший «в лицо пыль и мусор» (326, 327).

Подобно тому, как пластические (говоря уже: изобразительные) детали пейзажа, предшествующие убийству Утевкина, дополняются экспрессивно окрашенной

подробностью — «невеселыми тенями», аналогичным образом видимые и ощущаемые детали пейзажа, которые непосредственно предваряют пожар, совмещаются с экспрессивно окрашенными подробностями, приобретающими метафорическую окраску: мы видим не просто молнию, но «белое око молнии», которое не сверкнуло, не блеснуло, а «мигнуло»; и деревья не просто зашумели, но «зловеще... зашумели».

Так пейзажные характеристики, совмещая в себе пластически-изобразительное и экспрессивно-выразительное, со своей стороны создают эмоциональное движение в рамках композиционной структуры, сообщают ему известную монолитность при всех колебаниях эмоциональной атмосферы (если рассматривать и произведение в целом и отдельные этапы развития действия в нем).

Говоря о тревожном настроении, которое создается пейзажными характеристиками, эмоционально подготавливающими убийство и поджог, следует отметить внутреннее родство этих пейзажных деталей с прямыми обывательскими угрозами «разнавозить» Буженинова (311). Главный герой принимает вызов и с этого момента предстает по преимуществу в непосредственно воплощенных поступках. Именно теперь Василий Буженинов «военным движением подтянул пояс» (320). «Военное движение» влечет за собой образ того же ряда: «Оперативное задание дано, мысли работали по рельсам: точно, ясно» (320). Кроме того, «военное движение» возвращает читателя к боевому прошлому героя, к временам гражданской войны. Главный герой вновь ощутил себя в боевой обстановке и начал соответственно действовать, хотя перед ним мирное уездное захолустье.

Но еще до этого в композиционной структуре произведения происходит весьма показательная перестройка. Если до сих пор судьба свободно перебрасывала глав-

ного героя через огромные пространства от Туркестана до Перекопа и Польши, то теперь, оказавшись в уездном городишке, герой никуда уже двинуться не может — круг замкнулся окончательно.

Непосредственно перед убийством пространство, доступное главному герою, станет еще более тесным, еще более жестко очерченным. Граница этого пространства определяется следующими пунктами: бужениновский домик, трактир «Ренессанс» с прилегающей к нему базарной площадью, переулок имени Марата (где неподалеку живет Утевкин) и, наконец, «трудовой участок» Масловых.

Правда, перед тем как совершить убийство и устроить поджог Василий Буженинов будет метаться по городу. Но, во-первых, герой не переступит городскую черту (отныне запретную для него). Во-вторых, как бы ни метался Василий Буженинов, он все равно вернется в замкнутый роковой пятиугольник, в пределах которого и совершит оба преступления.

Таким образом, событийно-временная насыщенность, концентрированность печальных обстоятельств в жизни главного героя совмещаются с пространственной теснотой. На маленькой площадке действия сводятся персонажи и обстоятельства. Сжатие пространственных рамок действия, ограничение свободы для «подвижного» персонажа (каковым и является Василий Буженинов) связаны с уплотнением движения во времени, определяются этим уплотнением³⁴. Так возникает концентрированная цельность, новеллистическая по центростремительному характеру своей организации.

Важно, однако, обратить внимание на то, что эта новеллистичность заявляет о себе далеко не сразу. Сужение пространственно-временного континуума представляет собой внешнее выражение той внутренней перестройки, которая происходит с текстом «Голубых городов» по мере развития действия. Захватывая уровни

и фабулы и сюжета, перестройка представляет собой переход от экстенсивного к интенсивному типу повествования.

Фабульное время включает промежуток от октября 1917 г. до лета 1924 г.: судьба главного героя разворачивается на фоне революции, гражданской войны и мирных послевоенных будней периода нэпа. Широта временных границ совмещается — как следствие — со свободой пространственных перемещений, о которых уже шла речь. Охват событий во времени и пространстве здесь позволяет говорить о хронотопе романа.

Между тем в сюжете положение складывается совершенно иное. Для фабулы членение на время непосредственного действия как переживаемое время и на фоновое время принципиального значения не имеет: в фабуле есть художественное время вообще, перекликающееся с эмпирически ощущаемым временем. Сюжет, надстраиваясь над фабулой, перекраивает ее компоненты в своих интересах. В «Голубых городах» обращает на себя внимание тот факт, что время непосредственного действия, переживаемое время, сосредоточено по преимуществу на тех эпизодах, когда герой оказывается в родном городе.

Однако эта пространственная сосредоточенность на узкой площадке действия еще не позволяет говорить о центростремительном — новеллистическом — характере сюжетно-композиционного единства «Голубых городов» (достаточно напомнить «Бесы» и «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского, где основное действие происходит в небольших провинциальных городах). Не является существенным и то, что интересы всех без исключения персонажей сводятся к главному герою (такие романы тоже не редкость: «Отцы и дети» И. Тургенева, «Глазами клоуна» Г. Белля).

Важно другое. В сюжетно-композиционной структуре «Голубых городов» с самого начала дает о себе

знать установка на временную концентрацию. Установка эта заявляет о себе, как только сюжет в своем движении начинает члениться в зависимости от принадлежности к фоновому времени или ко времени непосредственного действия.

Как мы уже договорились, время непосредственного действия в рассказе тяготеет к счету на часы и минуты и в силу этого обнаруживает центростремительность своей организации. В «Голубых городах» движение во времени применительно к главному герою отнюдь не стремится к распространению, к прослеживанию шаг за шагом его судьбы. По сути дела, семь лет его жизни, вплоть до весны 1924 г., лишь пересказаны в рамках фонового времени. Выделены в качестве переживаемого времени лишь эпизод, когда в степи осенью 1919 г. обозники подбирают тифозного Буженинова, и эпизод, в котором где-то на польской границе, в корчме, Буженинов встречается со своим приятелем по училищу.

Затем временные пропуски (фоновое время) вбирают в себя не годы, а только недели (четыре недели). Переживаемое время расширяет свои границы и ведет счет часам бужениновской жизни, когда он возвращается в родной город. Чем ближе к кульминации, тем тщательнее ведется учет времени. В момент убийства Утевкина и поджога счет идет уже по минутам. Пространственное сужение сопровождается предельное уплотнение времени — побеждает центростремительный принцип организации действия.

Можно, по-видимому, утверждать, что если по факту времени «Голубые города» тяготеют к роману, если при организации и движении сюжета они благодаря выстраиванию персонажей вокруг одного центра, одного дела, одного героя обнаруживают стремление стать повестью, то в силу центростремительного уплотнения во времени «Голубые города» являются

рассказом. По мере становления сюжетно-композиционного единства в «Голубых городах» происходит трансформация, аналогичная перестройке, имеющей место в «Сорок первом»: начало исполнено романной экстенсивности, а затем получает преобладание интенсивная жанровая структура³⁵. Фабульная структура в процессе становления «Голубых городов» как художественной целостности оказывается на положении внежанрового элемента. Преодоление противоречия между фабулой и сюжетом, переход от фабулы к сюжету выводят в конечном счете к тому, что жанрообразующим фактором становится центростремительная организованность пространственных и временных характеристик.

Противоречие между фабулой и сюжетом, бросающееся в глаза уже при первом чтении, связано, разумеется, с желанием заинтриговать читателя. Ал. Н. Толстой не пренебрегает читательским интересом к внешнему действию, к внешней интриге. «Голубые города» начинаются с того, что читатель получает сенсационное известие, но известие это изложено таким образом, что лишь подстегивает читательское любопытство. Понятно вначале только одно: что-то случилось, ведется следствие. Словно дорожные знаки, в первых же абзацах текста возникают слова: «показания», «следствие», «обстоятельства трагической ночи», «кусочек полотнища (три аршина на полтора)», «состояние крайнего умоисступления» — все это потом развернется в целые фрагменты повествования: таинственное «полотнище» станет образом Голубого города, а «состояние крайнего умоисступления» превратится в историю затравленного уездной публикой человека.

Мотив судебного следствия играет важную роль в «Голубых городах» (действие раскручивается в обратном порядке — в соответствии с тем, как изучает обстоятельства дела следователь губернского суда). Он нужен не только для того, чтобы подстегнуть читатель-

ский интерес к внешней фабульной интриге, но и для того, чтобы на глазах читателя раскрылись взаимоотношения Василия Буженинова с обитателями уездного городка. Судебное следствие не распутывает преступление (герой все рассказывает сам), а помогает раскрыть авторское отношение к происходящему.

Могли, как мы помним, не ладить между собой Надя и буфетчица Раиса, мог с ироническим пренебрежением относиться Сашок Жигалев к Утевкину, однако все они дружно объединяются во враждебном отношении к чужаку, одержимому мечтой о Голубом городе будущего и в силу этого ставящему под сомнение их замкнутый в себе неподвижный мир. За эту косность автор карает мещанский мир презрением и насмешкой.

Вместе с тем А. Толстой критичен и по отношению к Василию Буженинову. Симпатизируя главному герою, автор в то же время относится к нему, если так можно выразиться, свысока, отмечая в нем трагически замкнутую в себе мечтательность, неумение ориентироваться в окружающем мире — неумение, которое, приводя к поджогу, оборачивается бедой для тех жителей уездного городка, которые ни в чем не виноваты перед главным героем.

В. И. Баранов, процитировав взаимоисключающие оценки образа Буженинова в критике 20-х гг., отказывает ему в праве считаться трагическим героем: «...с определенного момента эти оттенки трагического меркнут, чтобы постепенно поблекнуть совсем. Буженинов совершенно лишается читательского сочувствия, когда он прибегает к чудовищной форме самоутверждения: поджигает город, который казался ему средоточием зла и который в действительности населен в массе своей обычными людьми»³⁶.

Думается, что «оттенки трагического» отнюдь не блекнут, поскольку на всем протяжении действия пе-

ред нами разворачивается противоречие между активной волей творческого «я» и невозможностью для этого «я» осуществить свою волю (и — соответственно — неспособностью окружающих эту волю воспринять). Но известное снижение образа мечтателя безусловно есть. Трагический герой, пройдя катарсис, выходит к очищению. Тогда он способен к трезвой самооценке и к пониманию происшедшего. Что же касается Буженинова, то он, пережив «состояние крайнего умиротствования», так и не может преодолеть свою растерянность. Личная ответственность героя предстает, таким образом, ослабленной именно к концу, который, как известно, венчает дело. Между тем для Ал. Н. Толстого важна моральная ответственность всех и каждого.

Отсюда и двойственность авторского отношения к герою, и диалектическая неоднозначность авторской позиции, если рассматривать сюжетно-композиционное единство «Голубых городов» как художественную целостность. С одной стороны, открывается бесперспективность личной судьбы героя, его явная слабость, а с другой — утверждается неистребимость мечты о прекрасном будущем, устремляющейся вперед, чего бы это ни стоило. На этих итогах и завершаются «Голубые города» как сюжетно-композиционное единство, открывающее полноту авторского мироотношения. Многообразие художественных приемов предстает как сложная система связей и отношений, которые несут в себе и выявляют художественно-содержательный смысл.

§ 4. К. Паустовский. «Дождливый рассвет» *

Как известно, интенсивный — новеллистический — вариант эпического повествования предполагает уплотненность действия, центростремительный характер его

* Данный раздел написан при участии Л. Ковалевской, А. Когана, Л. Лях.

организации. В «Дождливом рассвете» К. Паустовского мы видим убыстренное и в силу этого сконцентрированное выявление обстоятельств, определяющих судьбы героя и героини: их встреча ограничена во времени сроками ночной стоянки парохода и имеет четкую пространственную локализацию — дом в спящем городке. Короткий отрезок времени нужен писателю для того, чтобы проверить, сможет ли майор Кузьмин найти, наконец, тот покой, уют, о котором он мечтал и которого ему остро не хватало. Чтобы это произошло, герой и героиня должны почувствовать, понять и решить, что они нужны друг другу, что лишь благодаря этой случайной встрече можно преодолеть: ему — одинокое скитальчество, Ольге Андреевне — затворничество в старом уютном доме³⁷.

Итак, герой и героиня предстают в момент встречи, чрезвычайно важной для обоих. Их прошлое могло бы многое прояснить в их разворачивающемся на глазах читателя настоящем. Между тем мы мало знаем о прошлом Кузьмина и еще меньше — о прошлом Ольги Андреевны. Однако как ни велика размытость социально-бытовых обстоятельств, сформировавших героя и героиню, К. Паустовский в этих неблагоприятных для новеллиста условиях, им самим созданных, ищет средства эпической психологизации. В «Дождливом рассвете» отсутствует логически расчлененное постижение индивидуального «я», открыто аналитический подход к раскрытию внутреннего мира героев, и в этом рассказ перекликается с рассмотренными произведениями Вс. Иванова. Писатель не столько проследивает и анализирует возникновение и развитие индивидуальных переживаний, сколько фиксирует то или иное состояние действующих лиц. Раскрытие осуществляется не на путях прямого аналитического постижения внутреннего «я» действующих лиц, а косвенно — через реплики героя и героини, через поступки, через описа-

ние окружающих, связанной с ними действительности.

Своеобразие психологической характеристики Кузьмина и Ольги Андреевны основывается прежде всего на том, что новеллистический конфликт обнаруживает их внутреннюю близость и внутреннее же несоответствие.

С самого начала следует сказать, что автор-повествователь о затаенном «я» Кузьмина знает гораздо больше, чем об Ольге Андреевне. Нередко о переживаниях героя речь идет, как говорится, «открытым текстом»: «Сердце у Кузьмина сжалось от сознания, что сейчас он расстанется с этой незнакомой и такой близкой ему женщиной и ничего ей не скажет — ничего!» (V, 142).

Применительно же к Ольге Андреевне заявляет о себе другой угол зрения. Автор-повествователь ограничивается репликами героини, которые позволяют лишь догадываться о ее внутреннем состоянии: то она просит говорить «обо всем» («О чем хотите», V, 140—141), то она задумчиво-загадочно произносит: «...все это немного странно», «Все дожди!.. Такая вот встреча» (V, 141), то при прощании роняет (так во всяком случае кажется Кузьмину): «Напрасно...» (V, 143).

Разница в подходе к созданию психологической характеристики героя и героини не мешает видеть, что есть некая заветная черта, останавливающая обоих, не пускающая их друг к другу. Внешним выражением возникающего здесь психологического несоответствия служит тот факт, что внутренние возможности пространственных перемещений для героя и героини отнюдь не одинаковы.

Каковы же эти возможности? Сначала следует обратить внимание на то, что в «Дождливом рассвете» вычленяются три пространственных объема, связанных с приездом Кузьмина в Наволоки: 1) «даль дорожная», практически безграничная, разомкнутая как во времени, так и в пространстве; 2) ночной город, ограниченный в

пространстве собственной территорией, а во времени — несколькими часами, пока пароход стоит у пристани; 3) дом, в котором живет Ольга Андреевна, — здесь, разумеется, и пространство становится гораздо более узким, и время — более ограниченным.

Майор Кузьмин — главный герой произведения — предстает как «подвижный персонаж» (Ю. М. Лотман). В качестве центрального действующего лица он появляется из «дали дорожной» и проходит насквозь оба континуума: спящий городок и тот дом, где живет Ольга Андреевна. Все остальные персонажи в соседнее пространство выйти не могут, за исключением лишь Ольги Андреевны, но и ее путь — только до берега, до того места, где кончается город и начинается «даль дорожная». В ограниченности «свободы передвижения» Ольга Андреевна соотносится с Кузьминым на правах одного из главных действующих лиц.

Соотнося в пределах текста неодинаковые для героя и героини возможности пространственных перемещений, автор тем самым создает основу для раскрытия психологического конфликта, общего для героя и героини, но переживаемого каждым из них по-разному. В этом содержательный смысл возникающего несоответствия. Кузьмин не хочет покидать дом Ольги Андреевны — и, однако, уходит. Ольга Андреевна не хочет, чтобы Кузьмин покинул ее жилище, — и сама выводит его на пристань. Возникает противоречие между чувствами героев и очерченными для них пространственными границами. Для Ольги Андреевны они более узкие, чем для Кузьмина. Если герою дано действовать в трех пространственных объемах, то героине — только в двух: «даль дорожная» для нее заказана всем строем прежней жизни, привычек, вкусов, условий воспитания и т. д. Таким образом, пределы, в которых действуют оба персонажа, мотивированы именно психологичес-

жи и выражают эпическое объективированное начало повествования.

С «подвижностью» главных героев и вместе с тем с их неодинаковыми возможностями пространственных перемещений связаны и их взаимная обособленность (каждый характеризуется своим объективированным существованием), и их противопоставленность повествователю. Отсюда — читательский интерес и к каждому из героев в отдельности, и к их общей в рамках новеллы судьбе.

Сбывшееся (или не сбывшееся) ожидание осуществляется через сложную систему овязанных друг с другом задержек и узнаваний, составляющих неперенное достояние любой сюжетно-композиционной структуры в драме и в эпосе. В «Дождливом рассвете» система переведена в план переживаний героя: глазами Кузьмина увидена чудесная встреча, испытание героев определяется одномоментной ситуацией этой встречи.

Возникает затянутая, откровенно заторможенная экспозиция. Заторможенность объясняется прежде всего психологическим состоянием героя, его личным ощущением движущегося времени. С этой точки зрения новелла имеет явное двучастное деление.

В первой (экспозиционной) части герою хочется поскорее доехать. Именно поэтому он обостренно ощущает замедленность движения. Ему, привыкшему к быстрым пространственным перемещениям, непривычно и неудобно движение никуда не торопящейся пролетки.

Заметим, что автор-повествователь через восприятие героя объективно фиксирует детали, и только наречие «наконец» выражает сдерживаемое Кузьминым нетерпение. На переднем плане здесь по-прежнему объективный, вещный мир, богатый подробностями: движение пролетки, булыжная мостовая, сырой песок обочины, гора, боковая улица, синяя лампочка за стеклянной дверью («...должно быть, в аптеке...», V, 133). Эпичес-

кое начало подчеркнуто и изображением того, как Кузьмин трижды звонит, как его впускают, как он проходит в дом. Сама неторопливость в нанизывании подробностей объективного мира создает известное торможение.

Эпические детали, тормозя внешнее — фабульное — действие, создают противоречие между желаниями героя и реальностью и тем самым психологизируются. В дальнейшем, когда Кузьмин оказывается в доме, возникают новые противостояния, которые складываются в систему взаимных оппозиций. Основой этих новых противостояний является то противоречие, которое определяет психологический настрой сюжетного действия во второй части. Если в первой части герой торопится добраться до нужного ему места, между тем как многочисленные препятствия задерживают, замедляют это движение, то во второй герою, напротив, хочется задержаться, остановить время, а оно торопит, понуждая героя уйти в «даль дорожную». Именно теперь Кузьмин слышит, что дождевые капли «торопливо стучали...» (V, 136). Именно здесь приходит к Кузьмину «веками мучившая людей мысль о необратимости каждой минуты...» (V, 137).

Время, таким образом, в обеих частях предстает только в восприятии главного героя. Единый временной и психологический аспект повествования — восприятие героя — создает во второй части основу для развертывающейся в системе его переживаний, мыслей, чувств, взаимной оппозиции между «невозможно» и «возможно», между радостью встреч и их кратковременностью, идущей от «необратимости каждой минуты». Система несоответствий, несовпадений и прямых противостояний выступает как результат и одновременно как проявление конфликта между скитальческим миром Кузьмина и домашним миром Ольги Андреевны.

Мы уже говорили о том, что Кузьмин не хочет покидать дом Ольги Андреевны и все-таки покидает.

Сложность этого конфликта в том, что Кузьмин, человек из «дали дорожной», тяготеет своей скитальческой жизнью. Показательно, что по дороге с пристани к дому Ольги Андреевны у него возникают грустные мысли именно потому, что на него наплывают приметы «дали дорожной», и Наволоки оказываются частью этого разомкнутого пространства: «Ночь, дождь шумит по пустым садам, чужой городок, с лугов несет туманом,— так и жизнь пройдет...» (V, 133). Дождь и туманы — это то, что проникло в городок из разомкнутого мира, что вовлекает Наволоки в его бескрайнее пространство. Настроение бесприютности закрепляется, поскольку пространства разомкнутого мира постоянно напоминают о себе и тем, что идет дождь, и тем, что где-то далеко лают собаки, и тем, что пахнет речной сыростью.

Если Кузьмин раскрывается прежде всего через обостренное ощущение движущегося времени, через динамические описания и лишь косвенно — через описание интерьера, то Ольгу Андреевну характеризуют именно описания интерьера, домашнего уюта, близкого ей, выражающего ее психологическую суть. Описания эти статичны потому, что быт здесь лишен внешней подвижности³⁸.

В описании интерьера вычленяются, разграничиваются два способа существования, принадлежащие двум поколениям. С одной стороны, все здесь «старомодно, давно позабыто» (V, 136), а с другой стороны, и книга А. Блока (на ней не раз задерживаются взоры автора-повествователя и героя), и часики, и модная женская шляпка, и только что отрезанные лежащими теперь на столе ножницами лишние стебли цветов,— все это наполняет комнату ощущением находящейся где-то тут, по близости, молодой привлекательной женщины.

Принадлежащие ей вещи входят в контекст домашнего уюта. Полевые цветы подвергаются своеобразному «одомашниванию» — им обрезают «лишние стебли».

Дамские часики в никелевом браслете идут бесшумно — в этом доме часы никуда и никуда не торопят: не зря его обитатели жили всегда «...неторопливо, в чередовании труда и отдыха, зим, весен, дождливых и солнечных дней» (V, 136). Здесь пока никто и ничто не говорит о той необратимости времени, которая тревожит Кузьмина. Таким образом, это не просто уют старого дома. Это еще и раскрытие внутреннего «я» как героя, так и героини.

Время прежних обитателей дома, где живет Ольга Андреевна и куда пришел Кузьмин, жанрообразующим не является (в противном случае оно заставило бы писать роман). В качестве жанрообразующего выступает время не имеющего права на остановку майора Кузьмина и тянущейся к нему Ольги Андреевны.

Кузьмин здесь как бы прирастает к незнакомому городу, к уютному чужому дому, к таинственной женщине. Однако то обстоятельство, что он — представитель разомкнутого мира в мире замкнутом, вносит в дом беспокойство, создает атмосферу тревоги, и Ольга Андреевна, как мы помним, не остается безучастной. Подобно тому, как скитальца Кузьмина тянет к уюту, растревоженную душу Ольги Андреевны влечет мир «дали дорожной».

Напомним, что когда Кузьмин вошел в комнату, он увидел раскрытый блоковский том и «...прочел про себя давно забытые слова:

И невозможное возможно,
Дорога дальняя легка,
Когда блеснет в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка...» (V, 136).

Именно в эту «даль дорожную» Ольга Андреевна теперь провожает Кузьмина. Показательно, что, провожая Кузьмина на пристань, героиня надевает не «современную» шляпу (шляпа остается постоянным атрибутом комнаты, подобно, скажем, оленьим рогам),

а именно платок — как принадлежность «дали дорожной». Ненужная фабульно, эта подробность нужна сюжетно, поскольку обслуживает мотив дороги, мотив открытого пространства.

Пространство дома, как уже говорилось, закрытое, но эта закрытость отнюдь не абсолютна. Дом Ольги Андреевны при всей своей замкнутости приоткрыт навстречу разомкнутому миру скитаний, миру природы. Пейзажные динамические характеристики, сопровождающие Кузьмина, не теряются за статическим описанием интерьера, приоткрывающего облик Ольги Андреевны. Дело не только в том, что «комнатные» сцены происходят под равномерный шум дождя, но и в том, что автор-повествователь, даже развертывая действие в замкнутом пространстве уютного дома, обращает внимание на открытое окно, за которым виден сырой, мокнувший под дождем сад как одно из напоминаний о «дали дорожной», — в эту даль легко уйти, она словно притягивает к себе героиню: «Одна створка окна была открыта. За ней, за вазонами, с бегонией, поблескивал от неяркого света, падавшего из окна, мокрый куст сирени» (V, 136): «Она (Ольга Андреевна. — В. С.) встала, подошла к окну, отодвинула занавеску» (V, 141).

Гудок парохода зовет Кузьмина в открытое пространство, и он следует этому призыву. Показательно, что когда Кузьмин встает, Ольга Андреевна остается неподвижной — она словно стремится отсрочить расставание. Каждый из них в конечном счете остается в том пространстве, в котором протекает его жизнь. «Даль дорожная» увлекает за собой Кузьмина, дом не пускает Ольгу Андреевну даже на пристань («Дальше я не пойду», V, 142). Каждый остается верен своему «я»³⁹.

Характерно, что если по дороге к дому Кузьмин преодолевает целую серию препятствий, то путь из дома, напротив, необычайно легок. Дело не только в том, что это путь под гору, но и в том, что нет ни одного

упоминания о дверях и воротах дома. Даже калитка, ведущая в городской сад, а оттуда к пристани, оказалась открытой, а сходить по гнилым ступенькам заботливо помогает Ольга Андреевна. Она к тому же указывает спутнику кратчайший путь. Все это чрезвычайно убыстряет движение героя и во времени, и в пространстве, что подчеркивается обилием глаголов, обозначающих физическое перемещение в пространстве: «Кузьмин сбежал, не оглядываясь, на берег, прошел через пахнущую рогожками и дегтем пристань, вошел на пароход и тотчас же поднялся на пустую палубу» (V, 143). Эмоционально-психологическая атмосфера прощания подержана и закреплена образами зрительного ряда, в которых торжествует победу «даль дорожная»: «...предрассветные дождливые дали, тусклые огни бакенов внизу, туман, вся грусть летнего ненастья» (V, 142).

Обратим внимание на то, что слова: «...вся грусть летнего ненастья» отличаются повышенной экспрессивностью прежде всего потому, что начисто лишены уставки на изобразительность — это особенно заметно на фоне «предрассветных дождливых далей», «тусклых огней бакенов внизу», всех тех подробностей, где господствует объективное, изобразительно-описательное начало. Слова «...вся грусть летнего ненастья» воссоздают не конкретные — зримые — подробности, а чувства, объединяющие героев и автора-повествователя. Поэтому настроение, выраженное здесь, не несет в себе психологической индивидуальности, не может быть приписано какому-то определенному персонажу. Возникает общее для героев и автора-повествователя ощущение того, что очарование мимолетной надежды на встречу, на обретение долгожданного уюта, на преодоление одиночества кончилось. Поэтому остается одно: вместе с готовым к отплытию пароходом пожаловаться «...на промозглый рассвет, на свою бродячую жизнь в дождях, в туманах» (V, 143). В финале «Дождливого рас-

света» на поверхность речевого стиля выступает, как видим, повышенная эмоциональность, общее, объединяющее автора-повествователя и главных действующих лиц, настроение. Эта особенность, разумеется, позволяет говорить о том, что «Дождливому рассвету» присущи признаки «рассказа настроения»⁴⁰.

Однако к только что названным признакам дело не сводится. Есть все основания говорить о том, что в «Дождливом рассвете» с самого начала дает о себе знать сильная лирическая тенденция. Следует согласиться с тем выводом, к которому пришел Б. О. Корман, проанализировавший рассказ К. Паустовского «Телеграмма», — с выводом о «сложной родовой природе» интересующего нас произведения, в котором тоже «...на схему эпико-повествовательного произведения накладывается другая — лирическая»⁴¹.

Эта «лирическая схема», напоминая о себе, как уже можно было видеть, и известной недосказанностью, необъясненностью образов действующих лиц, и некоторыми элементами речевого стиля, вместе с тем влияет и на сюжетно-композиционную структуру текста. Движению эпического сюжета, развитию эпико-психологических коллизий соответствует сюжетное развитие лирической тенденции, где обнаруживается своя система столкновений.

Если посмотреть на сюжетно-композиционную структуру «Дождливом рассвета» с этой точки зрения, то окажется, что заявляет о себе не просто движение наплывающих, сменяющих друг друга настроений, но и борьба между ними, которая связана с читательскими ожиданиями и колебаниями в зависимости от сюжетного движения эпической тенденции повествования.

Мечтает ли Кузьмин о счастливом будущем, о предстоящих ему неведомых, но радостных встречах, произносит ли соответствующий монолог — на ту же волну настраивается и автор-повествователь вместе с

читателем. Мечтательность героя позволяет психологически мотивировать повышенность эмоционального тона (эпический психологизм оказывается, таким образом, как бы фундаментом для лирического настроения). Кузьмин живет в постоянной мечте о счастье, в затаенном ожидании его. В госпитале герой, по его словам, «выдумывал, конечно, как все выдумывают», а если говорить о жизни Кузьмина в целом, то, по его же признанию, он «...всегда ждал... неожиданных и простых вещей. И если находил их, то бывал счастлив» (V, 140).

«Выдумывал», «ждал», «бывал» — эти слова несут в себе психологическую автохарактеристику героя и в силу этого эпически объективируют, выделяют его по отношению ко всем остальным действующим лицам. Однако эти же слова в совокупности создают и атмосферу того постоянства светлых надежд, с которыми герой приезжает в Наволоки и входит в дом Ольги Андреевны. Еще не вступив в этот таинственный дом, Кузьмин испытывает радостное предощущение встречи и обозначает его обобщенно-эмоциональным возгласом «хорошо». Затем это слово, неоднократно повторяясь, возникает в диалогах Кузьмина и Ольги Андреевны (V, 139).

Перед нами появляется еще одно повторяющееся — ключевое — слово, тоже входящее в контекст и речевого стиля, и сюжетно-композиционной структуры и придающее тексту лирическую настроенность. Мотивы мечты, одиночества, обретенной радости («хорошо») связаны с желанием главного героя задержаться в Наволоках. Глагол «остаться» тоже приобретает в этом контексте значение ключевого слова.

«Остаться», «остался» (V, 130, 136, 141), повторяясь, вливаются в общий поток речевого стиля и вместе с ключевыми словами «хорошо», «выдумывал», «ждал», «бывал» создают в совокупности систему лирически окрашенных мотивов, выражают надежду на

счастье, поддерживают ожидание, заданное эпическим действием.

Однако в противовес возникает настроение другого ряда, которое поддерживается появившимся с самого начала мотивом одиночества: «На пристани было пусто,—горел только один фонарь» (V, 129); «...Где-то на колокольне надтреснутый колокол... пробил один удар» (V, 130); «Только в одном доме, должно быть в аптеке, горела за стеклянной дверью синяя лампочка» (V, 133—134); «Всегда он был один» (V, 133). Все процитированные фразы принадлежат повествователю и участвуют в создании психологической характеристики героя, способствуют прояснению окружающей его обстановки, обслуживая тем самым эпическую тенденцию произведения. Вместе с тем они направлены на то, чтобы внести в рассказ ощущение бесприютности, объединяющее героя и автора-повествователя (вместе с читателем).

Усиливают это настроение и фразы Кузьмина, обращенные к Ольге Андреевне,—в них тоже мелькают уже знакомые нам ключевые слова с корнем «один»: «...очертившее сознание одиночества»; «В одиночестве тоже много хорошего» (V, 140). Созданию грустного настроения содействует и мотив дождя. Многократное упоминание шума, производимого дождевыми каплями, тоже образует повтор, опирающийся на ключевое слово «дождь». Этот мотив звучит как постоянный аккомпанемент разворачивающемуся действию. Он знает свою логику эмоционального (лирического) нарастания: дождь сначала «моросит», потом «шуршит в кустах», потом «барабанит»; затем мы узнаем, что дождь «сонно шумел» и «перешептывался» (V, 129, 130, 132, 136). Так создается лирическая эмоциональность звучания, композиционно выводящая к уже рассмотренным фразам финала, где к читателю приходит «вся грусть летнего ненастья» и где пароход жалуется «...на бродячую жизнь в дождях, в туманах».

Таким образом, становится очевидным, что лирически окрашенные мотивы в качестве тенденции речевого стиля тяготеют к определенной организации в пределах сюжетно-композиционного единства. «Лирический» пласт этого единства образует конфликт между двумя рядами настроений. Один ряд создается надеждой на радость непредвиденной встречи, другой ряд — ощущением стремительно истекающего времени этой встречи и неотвратно надвигающегося одиночества.

Мы помним, что ощущением холода, бесприютности, одиночества начинается «Дождливый рассвет». Но чем ближе Кузьмин к незнакомому дому и к таинственной женщине, тем более определенным и настойчивым становится предчувствие радости и тихое ожидание счастья. Тут-то и создаются условия для того, чтобы состоялось лирическое событие⁴². Оно складывается благодаря взаимодействию двух композиционных деталей. Во-первых, это книга Блока («И невозможное возможно...»). Во-вторых, это монолог Кузьмина, в котором он разъясняет Ольге Андреевне свою мысль о том, что «все хорошее почти всегда проходит мимо»: «Из окна вагона вы вдруг увидите поляну в березовом лесу, увидите, как осенняя паутина заблестит на солнце, и вам захочется выскочить на ходу из поезда и остаться на этой поляне. Но поезд проходит мимо» (V, 139).

В промежутке между этими двумя композиционными деталями достигает вершины недолгая надежда героя, автора-повествователя и читателя на радость обретенного счастья. Это надежда поддержана и появлением женщины в уютной комнате, и предшествующими описаниями принадлежащих ей вещей: «И рядом — раскрытая книга Блока «Дорога дальняя легка». И черная маленькая женская шляпа на рояле, на синем плюшевом альбоме для фотографий. Совсем не старинная, а очень современная шляпа. И небрежно брошенные на столе часики в никелевом браслете. Они шли бесшумно

и показывали половину второго. И всегда немного печальный, особенно в такую позднюю ночь, запах духов» (V, 136).

Обратим внимание на то, как появляются и получают преобладающую роль назывные предложения с присоединительным союзом «и» в четырех из шести фраз процитированного отрывка. Господство анафорического построения фраз придает ему повышенную эмоциональность. Тем самым усиливается лирическое начало — активизируется настроение радости, робкого ее ожидания.

Именно этому настроению, которое закреплено и блоковским четверостишием, и анафорическим построением в описании принадлежащих Ольге Андреевне вещей, и образом солнечной поляны, чуть ли не аллегорически соотносящимся с образом старомодного уюта в доме Ольги Андреевны, противостоит мотив неизбежного расставания. Невозможное возможным не становится, как не становится легкой «дорога дальняя». Обманывая читательские надежды на счастливый конец, опровергаются блоковские строки, которые — могло показаться! — претендовали на то, чтобы прозвучать счастливым предзнаменованием, добрым пророчеством по отношению к герою и героине.

Так завершается движение в пределах кульминационно значимого лирического события. Так возникает организованное в рамках сюжетно-композиционного единства движение лирических пластов и их соотношение по принципу притяжения и противостояния. Именно лирическая тенденция сообщает повествованию неопределенность в характеристиках главных действующих лиц, до известной степени размывает объективированность их индивидуальной психологии.

Активность лирического начала в сюжетно-композиционной структуре рассматриваемой новеллы К. Паустовского связана с ослабленностью эпической фабулы —

ей отведена вспомогательная роль. Собственно фабульный элемент представлен в первую очередь системой вводных мотивировок: есть — для начала — письмо, которое Кузьмин, по просьбе Башилова, должен передать Ольге Андреевне, есть вынужденно долгая стоянка парохода в Наволоках — пароход из-за речных перекатов не может двигаться ночью (это и позволяет Кузьмину задержаться в городе до рассвета и встретиться с Ольгой Андреевной). Есть, наконец, извозчик, единственный в ночном городе местный житель, повстречавшийся Кузьмину, который знает, где живет Ольга Андреевна, и который служит проводником пришлому человеку. Как видим, фабула художественно активна лишь в качестве событийной эпической первоосновы, без которой, впрочем, нельзя (или трудно) было бы развернуться и собственно лирическому действию.

Только с учетом собственно лирического действия, выводящего к кульминационно значимому лирическому событию, с учетом взаимодействия лирического и эпического можно понять полноту многозначительного и многозначного смысла, содержащегося в заглавии «Дождливый рассвет». В многослойной системе открывающихся смыслов сплавляется и индивидуальный психологический опыт героев, и мощная сила внеличностных обстоятельств, заставляющая человека или двигаться по назначенному маршруту, или оставаться на месте в подчинении у социально и нравственно обусловленных психологических норм, и сложная система лирически окрашенных чувств, где прочитывается и усталость от скитаний, и робкая надежда на счастье, и ощущение невозможности этого счастья. Заглавие здесь — первый и последний узел, завязка и развязка, где соединяются на условиях взаимного перехода эпическое и лирическое⁴³.

Итак, эпическое и лирическое начала сосуществуют и взаимопроникают, сплавляясь в единое сюжетно-ком-

позиционное целое. Если посмотреть с точки зрения перспектив взаимного обогащения, с точки зрения того, куда выводит каждое из них, то получается, что лирическое начало приобретает решающее значение прежде всего в движении действия, в создании сюжетной напряженности и в итоговом разрешении ее.

В самом деле, именно плоскость лирического несет в себе тот конфликт, который сообщает действию энергию целенаправленного, стремящегося к завершенности движения. Именно здесь обнаруживается полнота циклической законченности сюжета — есть самоочевидные завязки, кульминация и развязка. С этой точки зрения эпическая тенденция уступает лирической. В плоскости эпического конфликты лишены действия, приносящего видимые результаты. Есть, как мы помним, лишь фабульная эпическая мотивировка, позволяющая объяснить приезд героя к героине, обосновывающая необходимость, неизбежность их встречи. Эта мотивировка, следовательно, подчинена лирическому событию, лирическому сюжету в целом.

Однако, как ни велика роль лирического события в сюжетно-композиционной организации «Дождливое рассвета», следует постоянно иметь в виду, что лирическое здесь проникает в эпическое, приобщается к нему, а не наоборот. Лирические элементы входят в эпическую среду. Остаются непоколебленными основные типологически значимые признаки эпоса: объективированный пространственно-временной континуум, обособленные по отношению друг к другу и к повествователю персонажи и объективированная явленность их поступков.

Спору нет: лирическая тенденция в произведении К. Паустовского чрезвычайно активна. Но здесь следует учесть еще и тот факт, что субъективированная манера письма по законам восприятия действует сильнее, интенсивнее, нежели изобразительная объективность. Ес-

ли мы, разбираясь в сплетениях сюжетно-композиционной организации, попытаемся пройти сквозь пласты речевого стиля в более глубокие слои — к первоистокам сюжетно-композиционного единства, мы должны будем признать, что лирически завершенному сюжету на равных правах соответствует сюжет эпический. Как уже было сказано, эпическая фабула элементарна, а эпический сюжет лишен непосредственно зафиксированного, стремящегося к видимой событийной завершенности действия. То, что «Дождливый рассвет» кончается «ничем», приводит нас к выводу, что перед нами «минус-действие», эпическое действие под отрицательным знаком: главные действующие лица задуманы и воплощены автором как существа созерцательные, внутренне скованные и в силу этого неспособные к решительным, вовне направленным действиям.

Наличие «минус-действия» в рассматриваемом произведении К. Паустовского не отменяет одномоментную эпическую ситуацию, уплотненную во времени, сконцентрированную в пространстве и в силу этого укладывающуюся в пределы новеллистической формы. Таким образом, характерное для лирического рода «эмоциональное описание» выводит в «Дождливом рассвете» столько же к обобщенному образу переживания, сколько и к объективному повествованию «о событиях, происходивших в жизни действующих лиц»⁴⁴. Лирическое начало погружается в эпическую среду, электризуя ее и вместе с тем вживаясь в нее, приспособляясь к ней. Это произведение К. Паустовского, на наш взгляд, убедительно свидетельствует о том, что лирическая — «музыкальная» — проза может органически развиваться на эпической первооснове, что «сложная родовая природа» здесь не помеха, что при всей активности лирического начала новелла способна сохранить художественную целостность, одинаково исходя как из лирических, так и из эпических жанрообразующих возможностей.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Итак, мы попытались исследовать с той или иной стороны возможности рассказа как жанра. Читателю также было предложено общее понимание рассказа как по отношению к роману и повести, так и в свете других категорий поэтики (целостность художественного образа, жанр, фабула, сюжет, композиция, сюжетно-композиционное единство).

В книге намечено лишь несколько вариантов исследовательского подхода. Они ни в коей мере не могут рассматриваться как универсальные, исчерпывающие. Возможности, здесь открывающиеся и не использованные, чрезвычайно велики, если учитывать и мощную традицию, и современное состояние рассказа как в русской, так и в других литературах.

Обращаясь к рассказу на современном этапе, один из критиков писал: «Как уловить в этом богатстве и многообразии основные тенденции и закономерности?»¹. Современное состояние изученности рассказа свидетельствует о том, что здесь еще много неясного в самой первоприроде жанра. Нуждаются в дальнейшем изучении и общие жанровые основы малой формы, и историческая поэтика рассказа — эволюция присущих ему жанровых разновидностей.

Так, нельзя считать достаточно исследованными возможности рассказа с ослабленной фабулой. Сложившийся в прошлом веке, достигший высокого уровня в творчестве И. Тургенева, Мопассана, А.Чехова, он в XX в. получил мощный толчок: вспомним Э. Хемингуэя и Ив. Бунина. В этом смысле знаменателен вывод Ю. Куранова: «...современный рассказ предпочитает сюжет не внешний, а внутренний», который «...не всегда легко просматривается поверхностным взглядом...» и «...состоит из взаимоотношений внутреннего мира человека с внешним...»².

Требуют особого внимания диаметрально противоположные возможности сюжетно-композиционной организации, связанные с повышенной интенсификацией фабулы. В связи с этим нуждаются в пристальном изучении жанровые возможности детективного рассказа, учитывая как его внутрижанровую продуктивность, читательскую популярность, так и его влияние на драматургию, обслуживающую театр, кино, радио, телевидение. Для нас существенны в первую очередь внутрижанровые возможности, которые объясняются спецификой организации. Нужно, очевидно, признать, что и выбор героя, и художественное обнаружение его характера, и особенности в противостоянии фабулы и сюжета, и отношения автора с читателем здесь строятся на принципиально иных основаниях, нежели в «обычных» эпических произведениях малой формы, особенно в рассказах с ослабленной фабулой.

Значительные исследовательские перспективы содержатся в круге вопросов, которые предполагают изучение связей между творческим методом и жанром. Проблемы фильтрации жизненного материала применительно к выбору героя, типизация, находящая конечное выражение в сюжетно-композиционном единстве, соотношение различных творческих методов, реализующееся, с одной стороны, в противоречиях внутри и сюжета

и фабулы, а с другой — в противоречии между фабулой и сюжетом, — вот далеко не полный перечень исследовательских возможностей в русле: жанр и метод.

Особая группа вопросов связана с изучением сюжетно-композиционного единства произведений малой формы в плане жанровых возможностей субъектной организации повествования, когда в качестве основного предмета изучения должны выступить не сюжеты отдельных героев, не их фабульная первооснова, а сюжет носителя повествовательной речи. С точки зрения именно жанровой организации нуждаются в изучении различные формы повествования, опрокинутые на рассказ, начиная от «нейтрального» повествования в третьем лице (Er-Form), от субъективированного книжно-письменного повествования (Ich-Erzählung) до несобственно-прямой речи и сказа. Сравнительно с сюжетами героев сюжет носителя повествовательной речи изучен слабо: морфология новеллы в этом смысле еще не может считаться исследованной. Идя по этому пути, можно конкретно определить признаки важнейших носителей жанра: признаки субъектной организации и организации пространственно-временных отношений.

Решая проблемы рассказа как жанра, отвечая на вопросы, связанные с изучением его внутрижанровых отношений, мы можем переходить к выявлению как теоретических, так и историко-литературных закономерностей, не утрачивая за индивидуальным художеством новеллиста общие закономерности литературного развития.

ПРЕДИСЛОВИЕ

¹ Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. М., 1970, с. 26.

² «...Образ — это мышление с помощью индивидуальности, созданной воображением художника. Такая индивидуальность строится им в соответствии с потребностями жизни и выводится в мир для их обоюдного самораскрытия» (Палиевский П. В. Внутренняя структура образа. — В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962, с. 88).

³ См. Толстой Л. Н. О литературе. Статьи. Письма. Дневники. М., 1955, с. 155.

⁴ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978, с. 202.

⁵ Например, В. Кайзер отмечает, в малой форме эпического рода зависимость от «сконцентрированности на действии», от «напряженности во времени», от «делового повествовательного тона» (см. Kayser Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern — München, 1971, S. 367),

Глава первая

ОСНОВЫ ПОЭТИКИ

§ 1. Два объема понятия «поэтика». Содержательность художественной формы. Целостность художественного произведения — целостность восприятия

¹ Тимофеев Л. И. Советская литература. Метод, стиль, поэтика. М., 1964, с. 349.

² Конрад Н. И. О работах В. В. Виноградова по вопросам стилистики, поэтики и теории поэтической речи. — В кн.: Проблемы современной филологии. М., 1965, с. 405.

³ Огнев А. В. О поэтике современного русского рассказа. Саратов, 1973, с. 5.

⁴ Рымарь Н. К. вопросу содержательности художественной формы в произведениях П. Шаллюка и Г. Белля. — В кн.: Проблемы теории романа и рассказа. Рига, 1972, с. 92.

⁵ Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964, вып. 1. Введение, теория стиха, с. 51.

⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 3, с. 148. В. Я. Брюсов, имея в виду целостность, говорил о «синтетичности» художественного образа на всех уровнях: «Произведение поэзии есть синтетическое суждение или ряд синтетических суждений; и такой же синтез есть каждый поэтический образ» (Брюсов В. Синтетика поэзии.— В кн.: Проблемы поэтики: Сборник статей/Под ред. В. Я. Брюсова. М.— Л., 1925, с. 14).

⁷ Гиришман М. М., Громяк Р. Т. Целостный анализ художественного произведения: Учебное пособие для студентов-филологов. Донецк, 1971, с. 9—10.

⁸ Вайман С. Марксистская эстетика и проблемы реализма. М., 1964, с. 46. Ср.: «...художественная реальность литературного текста есть, по-видимому, реальность особого духовного контакта, преодолевающего пространственно-временную, телесную разобщенность человеческой жизни, но не устраняющего при этом ее внутренней, духовной дифференцированности, напротив,— активизирующего нравственное богатство ее «персонализации». Иными словами, это реальность *сотворческого сопереживания*, некоего «остраненного узнавания» себя — в другом и другого в себе» (Тюпа В. И. Научность литературоведческого анализа как проблема.— Филологические науки, 1978, № 6, с. 39).

⁹ Тюпа В. И. Научность литературоведческого анализа как проблема, с. 43.

¹⁰ Айхенвальд Ю. Отрицание театра.— В кн.: В спорах о театре: Сборник статей. М., 1913, с. 18.

¹¹ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 270. С этим высказыванием солидаризируется В. И. Тюпа в указанной выше статье.

§ 2. Автор в художественном произведении. Субъектные и внесубъектные формы выражения авторского сознания

¹² Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972, с. 8. Напомним, что ранее проблема автора получила разработку в трудах В. В. Виноградова, Г. А. Гуковского, Л. Я. Гинзбург.

¹³ Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения, с. 8.

¹⁴ См. об этом: Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. М., 1965.

¹⁵ Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970, с. 89.

¹⁶ «Отвлеченно-всеобъемлющий автор (имеется в виду повествователь.— В. С.) ...берет себе право все знать — и то, что случи-

лось со всеми героями, и то, что они думают и чувствуют...» (Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959, с. 47).

¹⁷ Мушченко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978, с. 34.

¹⁸ О промежуточных формах прозаического повествования см.: Мушченко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Указ. соч.

¹⁹ Об однонаправленном и двунаправленном сказе см.: Мушченко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Указ. соч.

²⁰ Рымарь Н. Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. Воронеж, 1978, с. 10. Говоря о событии в художественном произведении, мы основываемся на представлении о том, что событие — это всегда «...изменение состояния героя или изменение внешних или внутренних обстоятельств, предполагающих действие в любом его проявлении» (Степанова К. П. Поэтика описания (русская художественная проза 1830—1840 гг.). Канд. дис. Л., 1975, с. 15). Вместе с тем событие при всей своей закономерности, при всей своей неизбежности воспринимается как «...нарушение некоторого запрета, факт, который имел место, хотя и не должен был его иметь», поэтому «событие мыслится как то, что произошло, хотя могло и не произойти» (Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970, с. 286, 285).

§ 3. Споры о фабуле и сюжете

²¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 317.

²² Тимофеев Л. И. Теория литературы. Основы науки о литературе. М., 1948, с. 138—139, 137, 134.

²³ Там же, с. 140.

²⁴ См. Kayser Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, S. 79.

²⁵ Шиллер Фр. Собр. соч. в 7-м т. М., 1957, т. 7, с. 448. Гете и Шиллер, вычлняя «простую» и «поэтическую» фабулу, могли опираться на Аристотеля («Поэтика») и на Г.-Э. Лессинга («Гамбургская драматургия»). См. об этом: Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция.— В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964, с. 422—423.

²⁶ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х т. М., 1951, т. 2, с. 425.

²⁷ Островский А. Н. Полн. собр. соч. М.—Л., 1952, т. 12, с. 195.

- ²⁸ Чехов А. П. Собр. соч. в 12-ти т. М., 1956, т. 11, с. 349.
- ²⁹ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. 6-е изд. М.—Л., 1931, с. 134.
- ³⁰ Там же, с. 136.
- ³¹ Пospelов Г. Н. Теория литературы. М., 1940, с. 175.
- ³² Введение в литературоведение/Под ред. Г. Н. Пospelова. М., 1976, с. 167.
- ³³ Там же, с. 168.
- ³⁴ Там же, с. 168—169.
- ³⁵ Там же, с. 169.
- ³⁶ Kayser Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk, S. 77—78.
- ³⁷ Ibid., S. 78.
- ³⁸ Ibid., S. 156.
- ³⁹ Ibid.

§ 4. Фабула и сюжет — единство субъективных и внесубъективных форм выражения авторского сознания

- ⁴⁰ Гачев Г. Д. Развитие образного сознания в литературе.— В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962, с. 205.
- ⁴¹ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968, с. 187.
- ⁴² Гачев Г. Д. Развитие образного сознания в литературе, с. 205.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства. — В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962, с. 321.
- ⁴⁵ Егоров Б. Ф., Зарецкий В. А., Гушанская Е. М., Таборисская Е. М., Штейнгольд А. М. Сюжет и фабула.— В кн.: Вопросы сюжетосложения: Сборник статей. Рига, 1978, вып. 5, с. 18.
- ⁴⁶ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978, с. 235—236.
- ⁴⁷ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 325.
- ⁴⁸ Егоров Б. Ф. и др. Сюжет и фабула, с. 14.
- ⁴⁹ Там же, с. 13.
- ⁵⁰ Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения: Учебное пособие. Ижевск, 1977, с. 32.
- ⁵¹ См. об этом: Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа, с. 51—52.
- ⁵² См. Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974, с. 132.
- ⁵³ «...Если рассматривать сюжетно-композиционную структуру-

ру «Повестей Белкина» с точки зрения субъектов речи, то следует признать, что книга в целом представляет собой сцепление монологов, выполненных как в нормах сказа, так и в нормах персонифицированного повествования» (Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа, с. 53).

⁵⁴ Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция.— В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964, с. 433.

⁵⁵ Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения, с. 33.

⁵⁶ Термин этот используется в ст.: Цилевич Л. М. Об аспектах исследования сюжета. — В кн.: Вопросы сюжетосложения, с. 6.

⁵⁷ Свительский В. А. Логика авторской оценки в романе Л. Толстого «Анна Каренина». — В кн.: Толстовский сборник. Тула, 1975, вып. 5. Докл. и сообщ. XII Толстовских чтений, с. 57, 63.

⁵⁸ Цит. по кн.: Виноградов В. О теории художественной речи. М., 1971, с. 160.

⁵⁹ Шкловский В. Развертывание сюжета. [Пг.], 1921, с. 8.

⁶⁰ Там же, с. 6.

§ 5. Жанр как видовое по отношению к литературному роду образование. Его структурообразующие принципы

⁶¹ «Принципы освоения сущности человека» в словесном искусстве выступают как родовые: каждый из родов «...в соответствии со своим родовым принципом изображает определенный аспект действительности...» (Рымарь Н. К вопросу содержательности художественной формы в произведениях П. Шаллюка и Г. Белля. — В кн.: Проблемы теории романа и рассказа. Рига, 1972, с. 94).

⁶² Гусев В. В середине века. О лирической поэзии 50-х годов. М., 1967, с. 11.

⁶³ Рымарь Н. К вопросу содержательности художественной формы в произведениях П. Шаллюка и Г. Белля, с. 94.

⁶⁴ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. 2-е изд. М., 1972, с. 259.

⁶⁵ У нас уже обращали внимание на тыняновскую мысль о том, что «давать статическое определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр *смещается*...» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 256).

⁶⁶ Лейдерман Н. Л. К определению сущности категории «жанр». — В кн.: Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1976, вып. 3, с. 7.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Лейдерман Н. Л. Современная художественная проза о Великой Отечественной войне (Историко-литературный процесс и развитие жанров. 1955—1970): Пособие по спецкурсу. Свердловск, 1973, ч. 1, с. 23.

⁶⁹ Лейдерман Н. Л. К определению категории «жанр» (жанровая доминанта и носители жанра).— В кн.: Вопросы специфики жанров художественной литературы (тезисы докладов). Минск, 1974, с. 3.

⁷⁰ «...Эмоциональное раздумье о жизни или ее эмоциональное описание» (Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972, с. 11).

⁷¹ «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы. <...> Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд. М., 1963, с. 141—142).

⁷² Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике.— В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975, с. 235. «Художественное время — это принятая условность, которую нельзя сводить ни к реальному времени, ни к его модели. Являясь элементом формы, художественное время устанавливает особую связь между событиями и героями, выражает авторское представление о развивающемся мире, становится формой его познания» (Белькин В. С. Наблюдения над функцией художественного времени в произведениях Л. Н. Толстого.— В кн.: Вопросы сюжетосложения. Рига, 1972, вып. 2, с. 147).

§ 6. Рассказ по отношению к роману и повести

⁷³ Петровский М. А. Морфология новеллы.— В кн.: *Arg. Poetica*: Сборник статей. М., 1927, вып. 1, с. 69.

⁷⁴ Там же, с. 70.

⁷⁵ Приступая к изучению рассказа как типа центростремительной организации эпического действия, как малой формы эпического рода, мы должны оставить за пределами изучения очерк как самостоятельное жанровое образование, возникающее на стыке между художественной прозой и публицистикой. Основным показателем различий служит принцип сюжетно-композиционной организации. Если текст организует публицистически сформированная

проблема, если основой действия оказывается движение и мысли, непосредственно выявленной, перед нами очерк. Отмеченный признак как раз и не позволяет вводить очерк в пределы нашего внимания.

⁷⁰ Русские писатели о литературном труде. Л., 1954, т. 1, с. 485. Заметим попутно, что В. Г. Белинский подходил к повести с противоположной стороны. Он, конечно, признавал, что повесть менее масштабна по сравнению с романом: «Повесть есть тот же роман, только в меньшем объеме, который условливается сущностью и объемом самого содержания» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 42). Вместе с тем повесть для критика важна именно в связи с романом. Она важна в тех жанровых проявлениях, которые приближают повесть к роману. Поэтому повесть для В. Г. Белинского — это «глава, вырванная из романа» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1, с. 271); поэтому именно повесть позволяет, чтобы жизнь «...отражалась в поэзии, как в граненом, угловатом хрустале, миллионы раз повторенная во всех возможных образах...» (там же). Как видим, для критика здесь значимы богатство, многообразие, широта, свобода в художественном улавливании подробностей, концептуально объединенных. Все это логически приводит не к интенсифицированному, а к экстенсивному повествованию, тяготеющему к широте, раскованности, многообразию, к раздвижению рамок действия, т. е. к роману.

⁷¹ «Суть его состоит в том, что конкретный предметно-образный план произведения представлен здесь как часть большого мира: узловой фрагмент, существеннейший аспект (с точки зрения автора), — но все же часть. В этом случае структура жанра не только организует внутренне сам фрагмент, концентрируя его обобщающий смысл, но и, содержа целый «пучок» сигналов, которые идут от этого «куска жизни» к «большому миру», координирует при их посредстве часть и целое, находит место этого фрагмента в бесконечной системе мира, выверяет идею, воплощенную в «куске жизни» всеобщим смыслом бытия. Этот принцип «мирообразования» господствует в так называемых малых жанрах: в рассказе и отдельных видах лирических стихотворений» (Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности. — Научные труды Свердлов. пед. ин-та, 1976, сб. 280. Проблема жанра в англо-американской литературе (XIX—XX вв.), вып. 2, с. 17—18).

⁷² Горький и Леонид Андреев. Незданная переписка. — Лит. наследство, 1965, т. 72, с. 74.

⁷³ Примечательно к рассказу в рамках реалистического метода В. Д. Днепров указывал, что «...свои жанровые особенности он приобретает как раз на пути преодоления жанровой ограниченности своего содержания, на пути разрешения противоречия между

громадностью своего содержания и незначительностью своего объема» (Днепров В. Проблемы реализма. Л., 1960, с. 133—134). Эту особенность имел в виду и Ал. Н. Толстой, когда писал, что «...малая форма не освобождает... от большого содержания» (Толстой А. О литературе. Статьи. Выступления. Письма. М., 1956, с. 355).

⁸⁰ Куранов Ю. Бессюжетных рассказов нет.— Вопросы литературы, 1969, № 7, с. 71.

§ 7. Определение жанровых особенностей рассказа

⁸¹ Поспелов Г. Н. Теория литературы. М., 1940, с. 139, 140.

⁸² Русский советский рассказ. Очерки истории жанра. Л., 1970, с. 26.

⁸³ Там же, с. 40.

⁸⁴ Берковский Н. О повестях Белкина (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма).— В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.—Л., 1960, с. 108.

⁸⁵ Поэтому представляется неосновательным опасение, что если мы не станем различать рассказ и новеллу, то это создаст путаницу, которая помешает «...ощутить границы явлений, каждое из которых имеет свои родовые признаки» (Крамов И. В зеркале рассказа. Наблюдения, разборы, портреты. М., 1979, с. 22). «Родовые признаки», о которых здесь идет речь, могут быть обнаружены в процессе историко-литературного изучения применительно к бытованию эпической малой формы в различные исторические периоды и в разных национальных литературах.

⁸⁶ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика, с. 191.

⁸⁷ См. Тимофеев Л. И. Теория литературы. Основы науки о литературе. М., 1948, с. 341—342.

⁸⁸ Петровский М. А. Морфология новеллы, с. 69—70.

⁸⁹ Толстой Ал. Н. Что такое маленький рассказ. — В кн.: Толстой А. О литературе, с. 353.

⁹⁰ Виноградов И. А. О теории новеллы. — В кн.: Виноградов И. Вопросы марксистской поэтики. Избранные работы. М., 1972, с. 260—261.

⁹¹ «Новелла», если можно так выразиться, демонстрирует противоречие, в то время как роман раскрывает его с широтой и обстоятельностью». Она «...отражает противоречия действительности в сжатом, концентрированном виде» (Виноградов И. А. О теории новеллы, с. 257, 306). «...По своей художественной природе рассказ — конфликтен. Он на своей почве, когда изображает и анализирует конфликтные ситуации, столкновения идей и сил, противоборство характеров» (Крамов И. В зеркале рассказа. На-

блюдения, разборы, портреты, с. 33—34). «...Специфика жанра позволяет наиболее резко, остро сталкивать противоборствующие тенденции» (Анащенко В. На социальной основе. — Вопросы литературы, 1969, № 7, с. 80).

⁹² «Отличительной чертой, которая нужна для сохранения жанра, будет в данном случае величина. <...> Роман отличен от новеллы тем, что он — *большая форма*». В другой работе автор поясняет: «Мы склонны называть жанры по *второстепенным результатам признакам*, грубо говоря, по величине. Названия рассказа, повесть, роман для нас адекватны определению количества печатных листов» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 256, 275).

⁹³ См. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика, с. 191—192.

⁹⁴ Виноградов И. А. О теории новеллы, с. 249, 248. Малый объем новеллы предполагает ее одномоментное восприятие (как и лирическое стихотворение). Не зря писали о том, что рассказ «рассчитан на единое впечатление, на целостное восприятие» (Хуциев М. До встречи завтра! — Лит.-газ., 1974, 6 февр., № 6, с. 8).

⁹⁵ Огнев А. В. О поэтике современного русского рассказа. Саратов, 1973, с. 22. «В рассказе... значительно большую роль, чем в повести, романе, играет «настроение», деталь, подтекст, эмоционально-оценочное слово» (Науменко И. Рассказ — тоже открытие. — Вопросы литературы, 1969, № 7, с. 87).

⁹⁶ Цит. по кн.: Огнев А. В. О поэтике современного русского рассказа, с. 152.

⁹⁷ По справедливому замечанию современного исследователя, новелле не хватает «...внутреннего времени, потребного на созревание явления или характера» (Затонский Д. Искусство романа и XX век. М., 1973, с. 82).

⁹⁸ Существует и другая система наименований. Так, «времени непосредственного действия» и «фоновому времени» соответствуют «непосредственно событийное время» и «промежуточное событийное время» (см. Медриш Д. Н. Структура художественного времени в фольклоре и литературе. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974).

⁹⁹ Богданова А. Г. Время и композиция в современном советском рассказе. — Учен. зап. Сverdловск. пед. ин-та, 1968, т. 73. Проблемы мастерства советской литературы. Писатель, время, жанр, с. 37.

¹⁰⁰ Гладков Ал. Зима в Чистополе. Воспоминания о Б. Л. Пастернаке. — Литературное обозрение, 1978, № 4, с. 111.

¹⁰¹ Рымарь Н. К вопросу содержательности художественной формы в произведениях П. Шаллюка и Г. Белля, с. 96.

¹⁰² Субботин А. Жанр как категория истории и теории литературы.— В кн.: Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1976, сб. 8, с. 15.

Глава вторая

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ЖАНРОВЫМИ ОСОБЕННОСТЯМИ РАССКАЗА

§ 1. Вс. Иванов. «Киргиз Темербей», «Лога», «Жизнь Смокотинина», «Полынья»

¹ Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология художественной формы. М., 1970, с. 109.

² Краснощекова Е. А. Платонов и Вс. Иванов (вторая половина 20-х годов).— В кн.: Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения. Воронеж, 1970, с. 149, 150, 151. Попутно напомним, что еще в 20-е гг. писали о том, что у Вс. Иванова нет изображения психологии, «если под ней понимать течение мыслей, формирование характера, трансформацию качеств...», что «основой психологического метода Вс. Иванова является передача сложных, смутных ощущений, причем такая передача, которая абсолютно чужда анализу, разложению, даже простому пониманию психологических процессов» (Эльсберг Ж. Творчество Всеволода Иванова.— На лит. посту, 1927, № 19, с. 41, 48).

³ «Подвижный персонаж — лицо, имеющее право на пересечение границ» (Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970, с. 288).

⁴ Иванов Вс. Рассказы. М., 1963, с. 11. В дальнейшем страницы указаны в тексте.

⁵ «Переменив первое название рассказа «Смерть» и назвав его «Киргиз Темербей», Вс. Иванов, вероятно, хотел подчеркнуть смысл и значение ...финала, сосредоточенного на нравственном, психологическом сдвиге в душе своего героя» (Кривош И. В зеркале рассказа. Наблюдения, разборы, портреты. М., 1979, с. 43).

⁶ Иванов Вс. Хмель. Сибирские рассказы 1917—1962 гг. М., 1963, с. 58.

⁷ Там же, с. 66—67.

⁸ Там же, с. 67.

⁹ Гладковская Л. А. Всеволод Иванов. Очерк жизни и творчества. М., 1972, с. 43.

¹⁰ Иванов Вс. Хмель. Сибирские рассказы, с. 60, 61, 64.

¹¹ Там же, с. 58, 60.

¹² «По своему психологическому подходу Вс. Иванов не только что не может быть сближен с Л. Толстым, но, наоборот, он в очень многом ему противоположен. Л. Толстой доказывает подоснованность человеческих действий и слов резко рационалистическим методом психологического разложения. Вс. Иванов дает ощущения так, что они разложены быть не могут, ибо смутная сложность их восприятия остается и является их безусловно доминирующей чертой» (Эльсберг Ж. Творчество Всеволода Иванова, с. 47).

¹³ Если исходить из понимания символа как элемента знаковой системы вообще, то надлежит признать, что «всякий знак может иметь бесконечное количество значений, то есть быть символом» (Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 130). При таком понимании вся стихия художественности «...даже при условии сознательного отрешения автора от всякой символики все равно сама по себе символична...» (там же, с. 145). Но если выделить символ по отношению к другим образам художественной речи (тропам), то нужно согласиться, что перед нами «...такой образ, в котором эмоциональное сопоставление с человеческой жизнью не выражено прямо в словах, а только чувствуется, подразумевается» (Поспелов Г. Н. Теория литературы. М., 1940, с. 33). Если же, наконец, сосредоточиться на том, какие пределы полагает символу художественная система с присущими ей условностью и обусловленностью, то есть основание говорить о том, что символ — это «...устойчивое, строго дифференцированное по содержанию представление, вызывающее постоянный круг ассоциаций в определенной поэтической системе» (Еремينا В. И. Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978, с. 110).

¹⁴ «Тема неразложимой части произведения называется *мотивом*. В сущности — каждое предложение обладает своим мотивом. <...> Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения» (Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. 6-е изд. М.—Л., 1931, с. 137). Мотив обслуживает прежде всего героя: «Мотив — это повторяющаяся, типическая, то есть человечески значимая ситуация. В этом характере, который предстает как ситуация, все основано на том, что мотивы указывают на что-то предыдущее и что-то последующее. Ситуация возникла, и ее напряженность требует разрешения. Мотивы предстают исполненными движущей силы...» (Kayser Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern — München, 1971, S. 60).

¹⁵ Л. А. Гладковская говорит о «почти символическом звучании» рассказа, о том, что здесь читатель встречается с подтекстом.

«свободно и непронзвольно рождающим широкие ассоциации» (Гладковская Л. А. Всеволод Иванов. Очерк жизни и творчества, с. 40).

¹⁶ Иванов В. С. Хмель. Сибирские рассказы, с. 62, 60, 59.

¹⁷ Там же, с. 59, 62—63, 63—64, 64.

¹⁸ Там же, с. 59.

¹⁹ Там же, с. 63.

²⁰ Там же, с. 65, 66.

²¹ Там же, с. 67, 66.

²² Виноградов И. А. О теории новеллы.— В кн.: Виноградов И. Вопросы марксистской поэтики. Избранные работы. М., 1972, с. 255.

§ 2. Б. Лавренев. «Сорок первый»

²³ С этой точки зрения речевой стиль «Сорок первого» укладывается в рамки той характеристики, которую дает современный исследователь русской советской прозы 20-х гг.: «...утрачивая связь с конкретным рассказчиком, повествование одновременно утрачивает связь с социально конкретными формами речи, объединяя разнотипные и противоречивые элементы, в практической речи не совместимые. Синтез их делает образ рассказчика неопределенным, расплывчатым, приближая его к автору» (Коженикова Н. А. О типах повествования в советской прозе.— В кн.: Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971, с. 103). При таких условиях вместо рассказчика появляется повествователь.

²⁴ «Лирика у Лавренева не задерживает темп развертывания сюжета, не выпирает на передний план» (Горбачев Г. Два года литературной революции. М., 1926, с. 122). Применительно к «Сорок первому» говорилось о том, что здесь проявилось «умение создать занимательный сюжет, держащий читателя до последней минуты в напряжении» (Беглые заметки. 2. То, что нужно.— Звезда, 1925, № 1, с. 300. Подпись: Не критик).

²⁵ Лавренев Б. Избр. произв. в 2-х т. М., 1958, т. 1, с. 179. В дальнейшем страницы указаны в тексте.

²⁶ См. об этом: Субботин А. С. Жанр как категория истории и теории литературы.— В кн.: Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1976, сб. 8, с. 15.

²⁷ Богданова А. Г. Время и композиция в современном советском рассказе.— Учен. зап. Свердловск. пед. ин-та, 1968, т. 73. Проблемы мастерства советской литературы, с. 38.

²⁸ Показательно то обстоятельство, что «Сорок первый» неоднократно экранизировался и инсценировался.

²⁹ Вишневская И. Борис Лавренев. М., 1962, с. 34.

³⁰ Эвентов Н. Борис Лавренев. Критико-биографический очерк. Л., 1951, с. 25.

³¹ Русский советский рассказ. Очерки истории жанра. Л., 1970, с. 223.

³² Вишневская И. Борис Лавренев, с. 32.

§ 3. Ал. Н. Толстой. «Голубые города»

³³ Толстой А. Н. Полн. собр. соч. М., 1947, т. 5, с. 299. В дальнейшем страницы указаны в тексте.

³⁴ «После работ М. М. Бахтина и Ю. М. Лотмана нельзя рассматривать временные отношения в отрыве от пространственных» (Егоров Б. Ф. и др. Сюжет и фабула.— В кн.: Вопросы сюжетосложения: Сборник статей. Рига, 1978, вып. 5, с. 13).

³⁵ Показательно, что сам Ал. Н. Толстой называл «Голубые города» то рассказом, то повестью. В интервью, которое было опубликовано в «Новой вечерней газете» (Л., 1925, 11 апр.), он называет свое произведение рассказом. В автобиографии, написанной незадолго до смерти, писатель определяет «Голубые города» как «небольшую повесть» (см. комментарии Ю. А. Крестинского в кн.: Толстой А. Н. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1958, т. 4, с. 812).

³⁶ Баранов В. Революция и судьба художника. А. Толстой и его путь к социалистическому реализму. М., 1967, с. 307—308.

§ 4. К. Паустовский. «Дожливый рассвет»

³⁷ Эта мысль вообще характерна для К. Паустовского. Вот как, например, выглядит одна из подготовительных записей к новелле «Снег», приводимая в повести «Золотая роза»: «На пересечении сотен дорог случайно сталкиваются люди, не зная, что вся их прошлая жизнь была подготовкой к этой встрече. Теория вероятности. Применительно к человеческим сердцам» (Паустовский К. Собр. соч. в 6-ти т. М., 1958, т. 2, с. 528. В дальнейшем ссылки на это издание см в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу).

³⁸ О соотношении динамических и статических описаний в прозаическом художественном тексте см.: Степанова К. П. Поэтика описания (Русская художественная проза 1830—1840 гг.). Канд. дис. Л., 1975.

³⁹ «И в отрицательном мотиве — «не встретились», «разошлись» — сохраняется хронотопичность, но один или другой член хронотопа дается с отрицательным знаком...» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975, с. 247).

⁴⁰ Беседуя с молодыми авторами о «рассказах настроения», К. Паустовский сослался именно на «Дождливый рассвет» в подтверждение своей мысли: «Это может быть радость, грусть, захватившая вдруг вас в дороге, у окна вагона... Скажем, состояние грусти от несовершенство счастья дождливых рассветов» (Криненко Л. На семинаре.— В кн.: Воспоминания о Константине Паустовском/Сост. Л. Левницкий. М., 1975, с. 196).

⁴¹ Корман Б. О. Родовая природа рассказа Паустовского «Телеграмма» (К вопросу о специфике лирической прозы).— В кн.: Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1976, вып. 2, с. 124. На лирическую новеллу К. Паустовского может быть распространен вывод исследователя современной западной прозы: «...в музыкальности лирической прозы воплощается именно непредметное содержание героя, противостоящее социальным, «объектным» формам его бытия в мире поступков, отношений с другими людьми» (Рымарь Н. Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. Воронеж, 1978, с. 75).

⁴² «Возникающая в комплексном действии и постепенно раскрывающаяся субстанция лирического стихотворения на языке литературоведения называется лирическим событием» (Käyser Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern — München, 1971, S. 163). «Лирическое событие — это не фабула, которая может быть присуща лирическому стихотворению, не повествовательный эпизод; это индивидуальный душевный опыт, ставший тем общим опытом, в котором многие узнают себя» (Гинзбург Л. О лирике. М.—Л., 1964, с. 216).

⁴³ «Подлинное соединение эпического и лирического заключается ведь вовсе не в том, что одни части текста являются эпическими, а другие лирическими, а в том, что один и тот же текст выступает в двойной функции и его элементы включаются в разные связи и отношения» (Корман Б. О. Родовая природа рассказа Паустовского «Телеграмма» (К вопросу о специфике лирической прозы), с. 124).

⁴⁴ Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972, с. 11.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

¹ Анджапаридзе Г. Большая жизнь и «малый» жанр.— Лит. газ., 1977, 21 дек., № 51, с. 4.

² Куранов Ю. Бессюжетных рассказов нет.— Вопросы литературы, 1969, № 7, с. 71.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Глава первая. Основы поэтики	10
§ 1. Два объема понятия «поэтика». Содержательность художественной формы. Целостность художественного произведения — целостность восприятия	10
§ 2. Автор в художественном произведении. Субъектные и внесубъектные формы выражения авторского сознания	15
§ 3. Споры о фабуле и сюжете	21
§ 4. Фабула и сюжет — единство субъектных и внесубъектных форм выражения авторского сознания	27
§ 5. Жанр как видовое по отношению к литературному роду образование. Его структурообразующие принципы	39
§ 6. Рассказ по отношению к роману и повести	45
§ 7. Определение жанровых особенностей рассказа	51
Глава вторая. Из наблюдений над жанровыми особенностями рассказа	61
§ 1. Вс. Иванов. «Киргиз Темербей», «Лога», «Жизнь Смокотинина», «Полынья»	61
§ 2. Б. Лавренев. «Сорок первый»	83
§ 3. Ал. Н. Толстой. «Голубые города»	101
§ 4. К. Паустовский. «Дождливый рассвет»	120
Вместо заключения	138
Библиографические ссылки	141

ИБ № 842

Владислав Петрович Скобелев

ПОЭТИКА РАССКАЗА

Редактор Л. Н. Нечепалева

Художник А. Г. Лось

Художественный редактор Л. А. Клочков

Технический редактор О. В. Нагаева

Корректор Г. И. Старухина

Сдано в набор 22.12.81. Подп. в печ. 08.04.82. ЛЕ12041. Форм.
бум. 70x108/32. Бумага типографская № 2. Литературная гарни-
тура. Печать высокая. Усл. п. л. 6,9. Усл. кр.-отт. 12600. Уч.-изд.
л. 7,3. Тираж 1750. Заказ 1735. Цена 85 коп.

Издательство Воронежского университета

Воронеж, ул. Ф. Энгельса, 8

Типография издательства ВГУ

Воронеж, ул. Пушкинская, 3